دراسة العدد
اللغة والهوية
مقارنة بين الحالة العبرية والفرنسية والعربية

الدكتور احمد درويش
ناقد وأكاديمي من مصر

سعى هذا البحث إلى دراسة علاقة التأثير المتبادل بين اللغة والهوية في أشكالها المختلفة إحياء أو إنعاشًا أو إضعافًا، وتتبع الصور المتولدة عن كل علاقة من هذه العلاقات على مختلف مستويات التجربة الحضارية في مجالات مختلفة مثل التعليم والحالة الاقتصادية وحالة الروح القومية للأمة، وما يترتب عليها من تماسك أو تفكك، وما يؤدي إليه هذا كله من تقدم أو جمود أو تخلف، ومن قوة أو ضعف.

ويتخذ البحث مجالًا له، التجارب الحية الكبرى في العصر الحديث، عبر القرنين التاسع عشر والعشرين، ممثلة في ثلاث لغات، هي العبرية ودورها في إنشاء الوطن القومي لليهود، والفرنسية ودورها في إنعاش المكانة المتميزة لفرنسا بعد سقوط الإمبراطوريات التقليدية إبان حرب السويس، ثم اللغة العربية التي نود الوقوف أمام علاقاتها المضطربة بالهوية في العصر الحديث، والآثار المترتبة على ذلك الاضطراب في المجالات المختلفة.

مدخل إلى اللغة والهوية :

يقول الشاعر الصقلي (إجنازيا بوتينا) في قصيدة جميلة تحمل عنوان (لغة وحوار):

ضع شعبًا في السلاسل
جردهم من ملابسهم
سد أفواههم .. لكنهم يمكن أن يظلوا أحرارًا
خذ منهم أعمالهم .. وجوازات سفرهم
والموائد التي يأكلون عليها
والأسِرَّة التي ينامون عليها
لكنهم يمكن أن يظلوا أغنياء
إن الشعب يَفتقر ويُستعبد
عندما يُسلبُ اللسان
الذي تركه له الأجداد
وعندها يضيع للأبد

نعم فالدور الذي تلعبه اللغة في حياة الفرد والجماعة يتجاوز بكثير مجرد كونها أداة ناقلة ومجسدة لما يدور في الذهن من معان مجردة، يراد لها أن تنتقل من مرحلتها التجريدية، إلى مرحلة التجسيد لتنقل الرغبة أو الأمر أو النهي أو الرجاء، أو تفتح باب التواصل والحوار.

فكل هذه الأهداف، على اختلاف درجاتها، يمكن أن تتحقق للكائن الحي - وليس للكائن البشري وحده- بوسائل تعبيرية متعددة، وهي ليست بالضرورة وسائل لغوية، فالحيوان الأعجم ينقل حاجته إلى الطعام أو الري أو الإشباع، وينقل مشاعره خوفًا وتهديدًا وترحيبًا، من خلال تنوع في درجات الصوت، وحركات الوجه، وتقلص الأعضاء أو تهللها، وهز الذيل أو سكونه، وغير ذلك من الوسائل التي ندركها وقد تعارفنا على فك شفرتها، ومن الوسائل الكثيرة الأخرى التي لا ندركها، والتي تشكل في ذاتها شفرة بين الجماعات المتجانسة، ومجالًا لاجتهاد الإنسان للتعرف على خفاياها. ولا ريب أن الأمر لا يقف عند عالم الحيوان، وإنما يتعداه إلى عالم النبات، بل وإلى الظواهر الطبيعية، التي لا شك أنها تمتلك وسائلها الخاصة في التعبير عن حاجاتها ورغباتها، وفق سنن الكون الدقيقة، وأن جزءًا من أسرار عمارة الكون يكمن في محاولة التعرف على هذه الوسائل، وتشكيل رد الفعل الملائم لها من الإنسان، سيد الكون وخليفة الله في أرضه.

وإذا انتقلنا إلى عالم الإنسان نفسه، فإننا نجد أن اللغة ليست هي المعبر الوحيد عن حاجاته ومشاعره وأفكاره، وأنه يستطيع أن يمارس حياته كليًا أو جزئيًا في غياب اللغة المؤقت أو الدائم، مستعينًا بوسائل التعبير الأخرى التي تتاح للكائنات الحية، التي يشترك معها في صفة الحياة، والحاجة للتعبير، ويتفوق عليها في مراحل أخرى، بامتلاك "اللغة"، والصعود درجات متفاوتة في تحقيق مفهوم إنسانيته، وانتمائه من خلال عنايته بها، فالطفل يقطع فترة من عمره تمتد للعامين أوتتجاوزهما – وهي فترة تكاد توازي في حياة بعض الكائنات الأخرى عمرًا كاملًا- مستعينًا بالأصوات والإيماءات، والتعبيرات الحركية الغريزية للتعبير عن الحاجة، ويكاد يتساوى في شفرات الرموز والحركات في هذه الحالة كل الأطفال من كل اللغات التي سينتمون إليها لاحقًا، وهم يجتازون مرحلة ما قبل اللغة.

والذين يحرمون نعمة النطق من البشر، ويعيشون في حالة لا يكلمون الناس فيها إلا رمزًا، يطورون وسائلهم غير اللغوية في

الاتصال، بطريقة تشكل لهم شبكة متكاملة من الرموز تفي باحتياجاتهم من ناحية، وتشكل الشبكات العالمية لهذه الفئة، من ناحية أخرى، ما يمكن أن يكون لغة موازية للغات الأخرى في مرحلة الحياة "خارج اللغة".

وحتى الأسوياء من البشر الذين اجتازوا مرحلة الطفولة وما "قبل اللغة"، ونجوا من مرحلة الحياة الصامتة "خارج اللغة" - هذه الفئة التي ينتمي إليها أغلب البشر، في مراحل نضجهم، لا تعد اللغة عندهم هي الأداة الوحيدة الناقلة للمشاعر والأفكار، بل إنهم يلجئون إلى وسائل أخرى كثيرة، للإبانة عما لديهم، وتحقيق "بيان" ما في نفوسهم.

وقديمًا كان الجاحظ شديد الدقة وهو يعبر عن هذه الأدوات البيانية المستغنية عن اللغة، أو المتعاونة معها حين قال في كتابه الشهير "البيان والتبيين": "والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنًا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل؛ لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع". ثم يوضح الجاحظ بعد ذلك خمسًا من وسائل الدلالات على المعاني، منها وسيلتان لغويتان، هما اللفظ والخط، وثلاث غير لغوية، وهي الإشارة والعقد والحال الدالة. ويقف الجاحظ في مواطن كثيرة عند بلاغة الإشارة باعتبارها مكملًا لبلاغة العبارة، فضلًا عن كونها وسيلة تعبيرية في غياب اللفظ والخط، ويقف كذلك عند فن العَقْد، وهو ضرب من الحساب يكون بأصابع اليدين، وله كتب في فك رموزه في التراث العربي، وقد وردت الإشارة إليه في الأحاديث النبوية، وكذلك فن دلالة الحال التي كانت تسمى بالنِّصْبَة، ويغني فيها الحال عن المقال[1].

ليس الدور الذي تلعبه اللغة - إذن - في حياة الفرد والجماعة، منحصرًا في القدرة على الإفهام وتوصيل المعاني المجردة، فتلك أهداف يمكن أن تؤدى حتى في غياب اللغة، ولكن اللغة هبة، تمثل أولى درجات تميز الكائن البشري عمّا عداه من الكائنات، ولعل هذا يبدو في عدها الميزة الأولى التالية لخلق الإنسان نفسه، في التعبير القرآني في الآيات الأولى لسورة الرحمن حيث يقول

(1) انظر الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبين، تحقيق: عبدالسلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1985، الجزء الأول.

سبحانه وتعالى: ﴿ٱلرَّحْمَٰنُ ۝١ عَلَّمَ ٱلْقُرْءَانَ ۝٢ خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ ۝٣ عَلَّمَهُ ٱلْبَيَانَ ۝٤﴾ [الرحمن]، فالامتنان بالبيان يأتي مباشرة بعد نعمة الخلق ذاتها، وهذه الهبة يتم اكتسابها التدريجي مع النمو الأول لخلايا الطفل في شهور عمره الأولى، من خلال لبن الأم وصوتها، ومن هنا جاء مصطلح "لغة الأم" الذي نطلقه دائمًا على اللغة التي تلقاها الإنسان بفطرته وغريزته، وتعلمها كما تعلم الأكل والشرب والمشي، ربما بدون جهد إرادي منه، ولكن من خلال الاستجابة الغريزية لدوافع البقاء والتحضر، ولغة الأم هذه تكاد تعاصر في تخلقها في نفس الكائن البشري مرحلة تخلق خلايا المخ والذاكرة، وأوعية الاحتفاظ بالمشاعر ذاتها، ولهذا فإن لغة الأم، تصبح جزءًا لا يتجزأ من شخصية صاحبها، وتظل - حتى وإن زاحمتها لغات أخرى فيما بعد - هي أقرب اللغات للتعبير عن الخلجات الدقيقة إرسالًا واستقبالًا، على اختلاف ميادين الإرسال والاستقبال.

وهذه اللغة هي التي تختزن المشاعر الأولى، والأفكار الأولى، والتشكيلات الأولى للكون من حول الإنسان، وفيها ومن خلالها يتشكل معنى ولفظ البهجة والحزن والانتصار والانكسار والحب والكراهية والألم والسرور، ومن منظورها تتحدد مفاهيم المباح والمحظور والملاطفة والمخاشنة والرضا والإنكار، وانفتاح أبواب الفهم أو انغلاق مفاتيحه، وإلى هذه المفاهيم الأولى، ترتد أية مفاهيم تالية يمكن للإنسان أن يحصلها من اللغات المكتسبة في مراحل تالية من العمر، فيترجمها المرء - دون إرادة - إلى مفاهيم لغة الأم، أو يتقرب منها لكي تزداد وضوحًا أمام خلاياه الذهنية والنفسية. ويقول علماء النفس: إن هذا النمط من البناء اللغوي هو القادر وحده على تشكيل ما يسمى بالذاكرة طويلة الأمد، في مقابل الذاكرة قصيرة الأمد، التي قد نحتاج إليها لفترة عابرة، ثم ننساها.

فنحن عندما نواجه مهمة طارئة في حياتنا، نحتاج إلى حشد طاقة الذاكرة، لحفظ أرقام معينة، أو الإلمام بتفاصيل خريطة مكان معين، أو الإلمام بخصائص شيء معين - فإن الذاكرة غالبًا ما تحتفظ بهذه الأشياء المؤقتة في أدراج الذاكرة قصيرة الأمد؛ لكي تفرغ منها أو تنساها بعد انتهاء المهمة المؤقتة، فنرى أنفسنا بعد حين قد تخلينا عن الاحتفاظ بهذه المعلومات لانتهاء الحاجة إليها، وليس الأمر كذلك بالنسبة للذاكرة طويلة الأمد التي تحتفظ بالمعلومات أو المفاهيم أو الخصائص الدائمة، فنحن لا نحتفظ بأسماء الألوان فترة ثم ننساها، ولا بأبعاد الجهات الأربع أو الست، لمدة

قصيرة، ولا بمعايير الصواب والخطأ واللياقة والخروج عليها في فترة دون غيرها.

وفي هذه الذاكرة الطويلة التي يتشكل وعاؤها الأول من لغة الأم، تدخل كثير من أنواع العلوم والمعارف، وهو ما يدعو كثيرًا من الباحثين الجادين إلى الحديث عن أن توطين المعرفة بالمعنى الحقيقي لا يمكن أن يتم في غياب لغة الأم، وتلك نقطة سنعود إلى الحديث عنها بالتفصيل عند إثارة قضية اللغة القومية وتوطين المعرفة [1].

ولعل هذا هو ما عبر عنه الفيلسوف الألماني هيدجر (ت 1889م) حين قال: (إن لغتي هي مسكني، هي موطني ومستقري، هي حدود عالمي الحميم ومعالمه وتضاريسه، ومن نوافذها، من خلال عيونها أنظر إلى بقية أرجاء الكون الواسع".

إن الإنسان مهما تأثر في مراحل تالية بلغات أجنبية- ومن حقه أن يستفيد منها ويتأثر بها- سوف يجد نفسه في اللحظة الحميمة، أو لحظة الغفلة عن التصنع، يعود إلى لغة الأم من تلقاء نفسه، وتلك خاصة يستغلها علماء النفس وخبراء التجسس في كشف لحظات التصنع المحكمة، وفي أدبيات الحرب العالمية الثانية يدور الحديث عن جاسوس ألماني، استطاع أن يتقن اللغة الفرنسية إتقانًا كاملًا، بحيث لا تبدو في نطقه أية لكنة أجنبية، واستطاع من خلال ذلك أن يتسرب إلى أكثر الأوساط خصوصية في عالم السياسة والحرب، حتى شك خبراء مكافحة الجاسوسية أنفسهم في ظنونهم المثارة حوله، وأخيرًا، دلهم أحد الخبراء اللغويين على إمكانية استثارة لغة الأم في لحظة انفعال مفاجئ فتعقبه أحد المراقبين أثناء سفره في القطار وهو منهمك في قراءة الجريدة، ووجه إليه صفعة مباغتة أغضبته فرد عليه بعبارة استنكار بالألمانية قبل أن يشتبك معه، وكان هذا وحده كافيًا لإثارة لغة الأم عنده، ولإدراك أن لغته الفرنسية المتقنة، إنما هي لغة مكتسبة، وأنه في نهاية المطاف جاسوس، وذلك ما أراد خبير اللغة أن يكشفه، من خلال استثارة لغة الأم، وعلاقتها الحميمة بهوية الفرد.

لغة الأم تشكل عاملًا رئيسيًا في هوية الفرد المنتمي إليها، وهي من خلال هذا تؤهل الفرد لكي يلتحق بجماعة أكبر تنتمي إلى نفس اللغة، بدءًا من الجماعة الصغيرة في الأسرة الواحدة وامتدادًا إلى الجماعات الأكبر في القرية أو الإقليم أو القبيلة أو المنطقة أو الولاية أو الدولة، أو غيرها من مسميات التجمعات البشرية، ونحن جميعًا

---

(1) فصلنا القول في هذه القضية وإحصاءاتها في كتابنا: إنقاذ اللغة إنقاذ الهوية. دار نهضة مصر، القاهرة، ط2، 2007م.

نستشعر أنه - حتى داخل اللغة الواحدة - تتشكل ملامح للهويات الجماعية الصغيرة من خلال الملامح اللهجية والخصائص الصوتية، التي تمثل ملامح "لغة الأم" ويجري الاعتزاز بها والتعرف على الهوية من خلالها، ومن منا لم يستشعر في القرى والتجمعات الصغيرة درجات الاعتزاز بهذه الخصائص التي تتميز بها قرية عن قرية أخرى، لا يفصل بينهما سوى جدول ماء صغير، أو طريق زراعي يعبره المسافرون؟! ومع ذلك فإن الخلاف في التفخيم أو الترقيق أو الإشباع أو الترخيم أو نطق الجيم أو القاف أو الهمزة أو الراء، أو استخدام مفردة هنا لا تشيع هناك، كل ذلك يتحول إلى ملامح في الهوية تكون مصدر اعتزاز وتفاخر، ولا يُسلم أحد أبدًا بأن خصائصه اللغوية المميزة أقل قدرًا من خصائص الآخرين، وكم من المفارقات الاجتماعية تحدث، عندما تتزوج فتاة في قرية أخرى، ويحدث بالتدريج تقارب الخصائص أو الخضوع للخاصية الغالبة، واستغلال الفروق في تشكيل النكات الاجتماعية الطريفة، واتساعها عندما تبتعد لغة الأعمام عن لغة الأخوال، ومن منا لا يدرك على الفور بصمة أهل الصعيد، أو أهل الوديان، أو أهل المدن الساحلية أو الصحراوية أو البدوية أو الحضرية، وغيرها من المناطق الأخرى - من خصائصهم اللهجية المتميزة؟! وهي بصمات لا تتصل فقط في وجداننا بكيفية النطق والتعبير، ولكن أيضًا بكيفية التصرف والتدبير، وهذه المفارقات هي المجال الأوسع لإبداع الأعمال الأدبية، والحكايات الاجتماعية، والنكات الفكاهية، وهذا لا يحدث في لغتنا فقط، وإنما في كل اللغات الأخرى، تجاه شرائح المتحدثين بها وخصائصهم اللهجية، سواء في إنجليزية شمال المملكة المتحدة وجنوبها، أو في فرنسية سكان بلجيكا، أو سكان جنوب فرنسا أو غربها، مع تنوعات متعددة في الأقاليم، أو في إسبانية القارة الأوربية وأمريكا اللاتينية، وهكذا في بقية اللغات.

ولعله من أجل جمع شتات هذه الهويات الصغيرة المتقاربة والمختلفة في آن واحد، اهتدت اللغات منذ القدم إلى فكرة "اللغة المكتوبة" التي تشكل "بؤرة" تلتقي فيها أشعة "الهويات" اللغوية الصغيرة، مكونة منها "هوية" لغوية كبيرة لجميع المنتمين إليها، تاركة في الوقت ذاته جانبًا من حرية الحركة، والتطور يختلف من لغة إلى لغة، وهو يبدأ عادة في اللغة المنطوقة الحية، ويمتد أثره شيئًا فشيئًا إلى بؤرة التجمع الكبرى في اللغة المكتوبة، فتتطور بدورها إلى آماد مطلقة في بعض اللغات، وإلى آماد محدودة نسبيًا في لغات أخرى كالعربية التي تملك

أقدم هجائية كتابية في تاريخ اللغات الحية[1]؛ لارتباطها بنص ديني مقدس، يحفظها ويمنعها من التغير الكلي، ويحميها من الزوال، ولكنها في نهاية المطاف، شهدت وتشهد تطورًا كبيرًا على مختلف مستوياتها، لا ينكره إلا الذين لم يعطوا لأنفسهم فرصة التأهيل والنظر والتأمل، قبل إطلاق الأحكام غير الدقيقة.

إن هذه اللغة المكتوبة، وما يتبعها من ثقافات وتقاليد، لا تساعد فقط على مزج الهويات الصغيرة في "هوية" واحدة، ولكنها قد تعمل أيضًا على توسيع حدود الهوية اللغوية؛ لكي تضم إليها أتباع لغات أخرى، تقلص دورها التاريخي أو ضعف، من خلال الدخول في حوار أو تنافس حضاري بين اللغات، ويشهد التاريخ العلمي أن اللغة العربية قد كسبت كثيرًا من الجولات، في مجال الحوار أو التنافس مع اللغات الأخرى، سواء في جولات الانتشار والتوسع، أو في جولات وقف الانحسار وصد الهجوم.

ولقد عرفت العربية موجات الانتشار والتوسع منذ عهد ما قبل الإسلام، حيث تدل كثير من الآثار المتناثرة على نمط من انتشار العربية بدرجة أو بأخرى خارج دائرة الجزيرة العربية، سواء في المناطق الواقعة على تخوم الإمبراطوريتين الكبيرتين للفرس والروم، أو في السواحل الشرقية لأفريقيا، حيث تشكلت إمارات عربية هناك منذ القرن الميلادي الأول في بعض الجزر الساحلية في زنجبار وما حولها، وسجل المؤرخون الإغريق أن ساحل شرق أفريقيا كان يزدحم بالسفن العربية القادمة من شمال أفريقيا، وكان يكثر الاختلاط والتزاوج بين العرب والأفارقة [2]، ولذلك لم يكن من المستبعد مع بدء الدعوة الإسلامية أن يلجأ عرب مكة من المسلمين المضطهدين إلى أصدقائهم في بلاط النجاشي ملك الحبشة (وهو مصطلح كان يطلق على معظم شرق أفريقيا). والحوارات التي تدور بينهم وبين مطارديهم من قريش أمام النجاشي، وتنتهي بأن يحمي الملك وفادتهم، ويمنع تسليمهم، ويتأثر بالقرآن الذي سمعه منهم- تدل في مجملها على عدم غرابة العربية في هذه البلاد، إن لم تكن تدل على شيوعها، وليس أقل منها دلالة في الزمن الأكثر قدمًا، وفود الأعشى على بلاط كسرى (إمبراطور فارس)، وتغنيه بقصائده

(1) انظر: عباس محمود العقاد: الثقافة العربية أقدم من الثقافتين العبرية واليونانية. الأعمال الكاملة، بيروت، 1974م.

(2) انظر: د. سليمان المالكي: العرب وتأثيرهم في شرق أفريقيا، بحث في كتاب " العرب وأفريقيا "، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1987.

هناك، ولا وفود امرئ القيس من قبله على بلاط قيصر (إمبراطور الروم) طالبًا للنجدة والحماية.

والذي لا شك فيه أن العربية عرفت لونًا من موجات الانتشار خارج الجزيرة العربية، مهدت للانتشار والاستقرار الواسع العظيم بعد الدعوة الإسلامية، حيث تغلبت على بقايا اللغات المنافسة، وقُدر لها أن تستقر إلى الأبد في جانب كبير من الأرض التي انتشرت فيها في البقعة الجغرافية المتصلة التي تسمى بالعالم العربي الآن، وأن تنحسر جزئيًا أو كليًا عن جانب آخر منها.

ولا شك أن ارتباط العربية بالدين الإسلامي ساعد كثيرًا على سرعة وازدياد رقعة هذا الانتشار، لكن مبدأ معينًا من مبادئ هذا الدين، يندرج في إطار التسامح واتساع النظرة، أوجد رابطة قوية بين اللغة والهوية الثقافية، ويتمثل ذلك المبدأ في الأثر النبوي الشريف: "ليست العربية من أحدكم بأبيه ولا بأمه، وإنما العربية لسان فمن تكلم العربية فهو عربي". ولقد حول هذا المبدأ صفة "العربية" من كونها صفة تنتمي إلى مجال العصبية والقبلية والنسب، إلى كونها صفة تنتمي إلى مجال الثقافة واللغة، وليس بالضرورة إلى مجال الدين، وفتح المجال أمام شعوب كثيرة لكي تدخل طواعية تحت مظلة هذه الهوية الجديدة، دون أن تكون مضطرة إلى تغيير عقائدها، مع الاحتفاظ بكل مزايا الانتماء إلى "هوية" نبيلة، والتمتع بحقوق المواطنة.

وكان أبرزها في المجال الثقافي الذي نحن بصدد الحديث عنه، فتح الأبواب على مصاريعها أمام المشاركة في التغيير الثقافي الكبير الذي شهده العالم من خلال اللغة العربية، من خلال المتمين (الجدد) إليها، سواء عبر الوظائف الكبرى للكتاب والوزراء، أو الإنتاج الغزير للمترجمين والعلماء والمبدعين في شتى المجالات، بلسان عربي مبين، والذي أصبح يشكل الهوية والموروث الثقافي والفكري، أيًا كانت الأصول العرقية للمشاركين فيه.

على أنه من الحق أن يقال: إن هذه الموجة الواسعة من تشكيل الهوية من خلال اللغة مثلت ظاهرة تاريخية فريدة، كادت العربية أن تتميز بها على كل اللغات، على الأقل في مجال اللغات القديمة، فهذا النمط من الوحدة اللغوية الكبيرة المستمرة لم تستطع أن تخلقه لغة عالمية كبرى كاللغة اليونانية، مع أن رقعة نفوذها السياسي، امتد فيها بين القرنين الثامن والسادس قبل الميلاد إلى مناطق واسعة عبر البحار.

فانتشر الإغريق على شواطئ البحر الأسود والبسفور وبحر مرمرة والدردنيل، وجنوب إيطاليا وصقلية، وجنوب فرنسا وإسبانيا وشمال أفريقيا، وأنشئوا عددًا من الحواضر الثقافية، كانت الإسكندرية في طليعتها، وتركوا بصماتهم الثقافية، حتى على من هزموهم عسكريًا، كما حدث مع الرومان الذين غزوا اليونان عسكريًا عام 146 ق.م. ولكن ثبت فيما بعد أن اليونان هم الذين غزوهم ثقافيًا من خلال تأثيرهم البالغ في الثقافية اللاتينية، ومع ذلك فلم تنجح اللغة اليونانية في الاستقرار في المناطق التي بلغتها، وأن تشكل منها هوية ثقافية لغوية واحدة كما صنعت العربية فيما بعد.

وكذلك الشأن مع اللغة اللاتينية، التي بلغت شأوًا واسعًا في التطور، انتقل بها من كونها لغة محلية لروما القديمة، إلى كونها لغة نموذجية لمعظم مناطق الإمبراطورية الرومانية، ومع ذلك فقد بدأت تتراجع أمام عامياتها منذ القرن الثامن الميلادي، وتفتتت إلى لغات من خلال تطور هذه العاميات، مثل الفرنسية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية والرومانية، وتراجعت اللاتينية القديمة إلى ردهات الكنائس، وقاعات ترتيل الصلوات الدينية.

على أنه من الحق أن يقال أيضًا: إن هذا النجاح الكبير للعربية في مرحلة الاتساع والانتشار، كانت تقف وراءه جهود مخلصة، وخطط علمية محكمة، إذا كانت كثير من تفاصيلها غائبة عنا - فإن نتائجها الباهرة تدل عليها، وينبغي أن تكون داعية لنا لبذل مزيد من الجهود في التعرف عليها، والتأسي بها في المحافظة على الإرث العظيم الذي تركه لنا السلف، في الوقت الذي لا نكتفي فقط بالتفريط فيه، ولكن يحرص بعضنا على المشاركة في إضاعته وتبديده.

إن خطوة مهمة مثل "تعريب الدواوين"[1] في عصر عبدالملك بن مروان تكاد تمثل النقيض الإيجابي لخطة "تغريب المعاملات الدولية والمحلية" في عصرنا، ولنا أن نتصور مدى الجهد الذي يتطلبه قيام آلاف الموظفين في أرجاء الإمبراطورية الواسعة وملايين المتعاملين معهم بتغيير لغة التعامل، من لغات قديمة ذات مصطلحات وظيفية راسخة، ونظم حسابية متداولة، إلى لغة كالعربية لم يكن لها تاريخ في الوظائف والدواوين قبل سنوات قليلة معدودة، ولنا أن نتصور أيضًا مدى الفائدة التي تعود على اللغة العربية من ذلك الانتشار الواسع،

(1) انظر: د. ضياء الدين الريس: عبد الملك بن مروان، سلسلة أعلام العرب، القاهرة، 1962م.

والتعود على الاستجابة للمطالب الديوانية وللحياة اليومية، بدءًا من تحرير رواتب الموظفين، وشكاوى المتظلمين إلى توقيع الوثائق والمعاهدات بين الدولة الإسلامية وأقاليم الأرض المتسعة، وكيف ستنشط جيوش من شباب المتعلمين من الأصول غير العربية لإتقان العربية؛ للحصول من خلال ذلك على وظائف مرموقة في الدولة، خاصة أن الأبواب كانت مفتوحة أمامهم دون حواجز عنصرية، وقد وصل بعضهم إلى منصب الوزارة ذاتها، مثل عبدالله بن المقفع، ورأس بعضهم جهاز الترجمة، مثل حنين بن إسحاق، بل كيف نشط آلاف المترجمين في البلاد الخارجة عن نطاق الإمبراطورية الإسلامية؛ لكي يتعلموا العربية ويتعاملوا معها، باعتبارها "اللغة الرسمية" لدولة الخلافة الإسلامية.

ولم يكن أمر التعريب سهلًا أمام منافسة لغات قوية عريقة، مثل الفارسية والسريانية، خاصة أن بعضها كان قد ارتبط بممارسة الشعائر الدينية، ولا شك أن هناك كثيرًا من وقائع الحوار أو المقاومة بين اللغات الآفلة واللغة الصاعدة، ويذكر ابن النديم في كتاب "الفهرست" واحدة من هذه الوقائع تتصل بوقائع "تعريب الدواوين" في العراق في العصر الأموي، وكانت لغة التعامل به من قبل، هي الفارسية، فيقول: "ثم نُقل الديوان، وكان باللغة الفارسية إلى العربية أيام الحجاج، والذي نقله صالح بن عبدالرحمن مولى بني تميم، وكان والده من سجستان يعمل في بلاط الحجاج، يخط بين يدي كاتبه واسمه (زاد أنفروج) بالفارسية والعربية، فقال صالح له يومًا: والله لو شئت أن أحول الحساب إلى العربية لحولته. فقال له: فحَوِّلْ منه أسطرًا حتى أرى. ففعل، فلما مات (زاد أنفروج) ولّى الحجاج صالحًا مكانه، وأمره أن يواصل محاولة التعريب، وعلمت الفرس بذلك، فأغروه ببذل مائة ألف درهم له، على أن يظهر العجز عن نقل الديوان إلى العربية، فأبى، وقال له أحدهم: "قطع الله أصلك من الدنيا كما قطعت أصل الفارسية".

ولا شك أن حوارات مماثلة جرت خلال المواجهات الحضارية بين العربية واللغات الأخرى في أقاليم الخلافة الإسلامية الواسعة، ونقول: إنها مواجهات حضارية؛ لأنها كانت تتم من خلال التفاعل، وليس من خلال قوانين الإجبار، وكان التحول عندما يتم يأتي استجابة لواقع الحال، كما حدث مع اللغة القبطية في مصر، التي تراجعت بعد الفتح الإسلامي شيئًا فشيئًا عن أن تكون لغة التخاطب والثقافة، وحلت محلها العربية، حتى برزت الحاجة

إلى ترجمة الإنجيل للغة العربية؛ لتسهيل أداء المواعظ الدينية به، ثم انتهى الأمر بأن أصدر البطريرك القبطي غبريال بن تريك، في القرن الثاني عشر الميلادي (1131 - 1145) بعد نحو ستة قرون من دخول العربية إلى مصر - أول قرار يقضي باستخدام اللغة العربية في الخدمة الكنسية وتلاوة القداس؛ استجابة لحاجة المصلين الأقباط في الكنائس، الذين لم يعودوا قادرين على متابعة الشعائر الدينية باللغة القبطية.

إن هذه التحولات اللغوية لم تعمل أبدًا على محو الخصائص الثقافية أو الدينية أو الفكرية لمن انضوى تحت لوائها ممن كانوا ينتمون إلى لغات أخرى، وإنما خلقت هوية ثقافية كبرى من خلال اللغة العربية.

وهي هوية تفاعلت داخلها، وزادت من تماسكها كل ألوان الحوارات والخلافات داخلها، فكتب بها علماء وأدباء ومفكرون من كل الأجناس والديانات، واتسعت لآرائهم جميعًا، ولم تعجز عن رصد حماس المؤيدين، وشك المترددين، وتجديف المنكرين، وإغراق الصوفية، ورموز الشعراء ومحاورات الفلاسفة، ومعادلات الرياضيين والكيميائيين والصيادلة والأطباء، وعقائد أتباع ومفكري الديانات، وكانت قادرة - من خلال هذه الروح الجماعية - أن تواصل مسيرتها فتستوعب وتتغذى وتتمثل، وتسقط الأوراق الذابلة لتخلفها أوراق أخرى أكثر ملاءمة وحيوية ونضارة، ولكنها تحافظ على صلابة الجذور وسلامة الهيكل، معتمدة على جهود حملة هذه الهوية الثقافية العريقة في حمايتها من الأعشاب الضارة، والحشرات الزاحفة أو الطائرة، والإهمال القاتل.

وفي الوقت الذي يحرس فيه حملة هذه الهوية شجرتهم، فإنها تظلهم وتحميهم وتمنحهم من الشخصية الثقافية ما يعطيهم كيانًا جديرًا بالاحترام والثقة في عيون الآخرين، ويبعد عنهم شبح التسكع أو التطفل تحت أشجارهم، يوهم أننا سنصير منهم، عندما نفرط في لغتنا، ونحاول التحدث بلغتهم، أو نتنازل عن هويتنا، ونحاول تقليد هويتهم، وهُو وَهْمٌ يدفعه كبار مفكري الغرب أنفسهم، وفي مقدمتهم المفكر الشهير صموئيل هنتجتون صاحب نظرية صدام الحضارات، فقد نشر سنة 1996 دراسة له بعنوان "الغرب متفردٌ وليس عالميًّا West unique not universal "، يقول فيها: "إن شعوب العالم غير الغربية، لا يمكن لها أن تدخل في النسيج الحضاري للغرب، حتى وإن استهلكت البضائع الغربية، وشاهدت

الأفلام الأمريكية، واستمتعت إلى الموسيقى الغربية، فروح أي حضارة هي اللغة والدين، والقيم والتقاليد والعادات، وحضارة الغرب تتميز بكونها وريثة الحضارات اليونانية والمسيحية الغربية، والأصول اللاتينية للغات شعوبها، والفصل بين الدين والدولة، وسيادة القانون، والتعددية في ظل المجتمع المدني والهياكل النيابية، والحرية الفردية"[1].

ليس أمامنا مفرٌّ إذن من العودة إلى إدراك أهمية الربط بين اللغة والهوية، وإدراك أن المحافظة على إحداهما محافظة على الأخرى، وأن إنقاذ إحداهما إنقاذ للأخرى، ولابد أن ندرك أن الضعف والتراخي إذا كانا نتيجة طبيعية لظروف تاريخية وحضارية متراكمة- فإن التنشيط والتجديد واستعادة التوازن إنما يتم من خلال العزم والتخطيط، ورسم السياسات، وإصدار القرارات وتنفيذها، على مختلف المستويات العلمية والتعليمية والاقتصادية والإعلامية والإعلانية، وتنسيق الجهود المتناثرة، وليس من المحال، عندما يتم بذل الجهد المناسب، أن تعود حالة القوة والانتعاش لكل من اللغة والهوية، حتى وسط أجواء سيطرة ثقافة العولمة، ونزعة الحرب المعلنة ضد اللغات الأخرى، وفي مقدمتها اللغة العربية، رمز الهوية التي يراد ألا تقوم لها قائمة، قد تهدد مصادر الثروة، أو تحد من حرية الحركة المطلقة أمام مطامع الصهيونية العالمية وحمايتها المتطرفين.

تجربة الفرانكفونية وإنعاش اللغة:

إن تجربة إنعاش الفرنسية وربطها بنمط من الكيانات الثقافية والمعنوية والاقتصادية والسياسية- لا تزال قيد التشكيل أمام أعيننا، ولهذا فإنه من المفيد أن نتأمل في بعض جوانب التجربة؛ لنرى كيف يخطط الآخرون لإنقاذ لغتهم وهويتهم، وكيف يتقدمون خطوة خطوة وفقًا لتصور مدروس، وهدف واضح.

ومن المعروف أن اللغة الفرنسية كانت- مع الإنجليزية- إحدى اللغتين الكبيرتين اللتين كادتا تقتسمان النفوذ في العالم، في فترة المد الاستعماري خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، وأن الفرنسية خلال هذه الفترة سادت في كثير من الدول التي كانت تحتلها فرنسا في أفريقيا وآسيا، وبعض مناطق القارة الأمريكية وجزر المحيط، لكنها سادت كذلك كلغة ثقافة وفنون، وكلغة للطبقات الراقية والمنتمين إلى البلاط في كثير من البلاد الأخرى التي لم تكن خاضعة

(1) انظر: جابر عصفور إشراف وتقديم كتاب: التنوع البشري الخلاق، تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية". المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997م.

للنفوذ الاستعماري الفرنسي المباشر، ومن بينها مصر التي كسبت فيها الثقافة الفرنسية جولات كثيرة للمنافسة قبل البعثات التي أرسلها محمد علي في نهاية الربع الأول من القرن التاسع عشر، حيث كانت حملة العلماء الفرنسيين المرافقة لنابليون، والتي يقودها مؤلفوا كتاب "وصف مصر" الشهير، ومكتشفوا رموز لغة الفراعنة - قد مهدت للتأثير الثقافي الفرنسي في مصر على امتداد القرن التاسع عشر، وهو تأثير لم يتمكن الاستعمار الإنجليزي من إيقافه فامتد إلى مرحلة التأثير على خريطة القرن العشرين مع نفر من الساسة والأدباء المشهورين، من أمثال: مصطفى كامل، وهيكل، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، وتيمور، وشوقي، وحافظ، والمنفلوطي، وغيرهم من مشاهير العصر.

لقد بدأ مد النفوذ السياسي والثقافي الفرنسي في التوقف والتراجع، بعد ظهور القوة الأمريكية بشكل واضح في النصف الثاني من القرن العشرين، مما جعل كفة اللغة الإنجليزية وتأثيرها الثقافي أكثر رجحانًا، ومع الانكماش الواضح للمستعمرات الفرنسية، وعودة الجنود الفرنسيين إلى بلادهم بدأ التخوف من تخلخل الرابطة اللغوية الفرنسية بين فرنسا الأم، ومناطق نفوذ اللغة والثقافة الفرنسية، وازداد الأمر وضوحًا مع بداية ظهور ثقافة العولمة، والرغبة في فرض الثقافة الأمريكية ولغتها على أرجاء العالم، وفي هذا المناخ تم إنعاش مصطلح فرنسي قديم، كانت قد عرفته الفرنسية في القرن التاسع عشر، وهو مصطلح الفرانكفونية "la francophonie"، وعاد إلى الظهور في فترة الستينيات من القرن العشرين على يد مجموعة من المتكلمين بالفرنسية خارج فرنسا، من أمثال سنجور في السنغال، وسيهانوك في كمبوديا، وبورقيبة في تونس، ودعوا إلى تشكيل هوية لغوية ثقافية من المتحدثين بالفرنسية في أرجاء العالم، وأسفرت المناقشات عن عقد أول مؤتمر للفرانكفونية سنة 1969 في نيامي الأفريقية، برئاسة وزير الثقافة الفرنسي أندريه مالرو، ومنذ ذلك التاريخ بدأ التخطيط الدقيق لتحديد أبعاد المشكلة اللغوية الفرنسية وأماكن المتحدثين بها، ومواطن استخدامها الكلي أو الجزئي، المفرد أو المشترك، وأسفرت الإحصاءات عن أن الفرنسية يتم استخدامها في إحدى وخمسين دولة وتسعة وثلاثين إقليمًا في أرجاء العالم، وهي بذلك تأتي تالية للإنجليزية التي يتم استخدامها في تسع وخمسين دولة وخمسين إقليمًا، ومواطن الفرنسية موزعة على كل القارات في بلجيكا وبنين وسويسرا

وبوركينا فاسو وشمال أفريقيا وجزر القمر والكنغو وجيبوتي ولوكسمبورج والنيجر ومصر والجابون وساحل العاج ... إلخ، وصنفت الاستخدامات بين بلاد تستخدم فيها الفرنسية باعتبارها لغة الأم، مثل: فرنسا وكندا وبلجيكا وسويسرا، والمتحدثون بالفرنسية من هذه الفئة حوالي ثمانين مليونًا، يمثلون 82٪ من السكان في فرنسا و23٪ في كندا و41٪ في بلجيكا و18٪ في سويسرا و58٪ في موناكو، وإذا أضيف إليهم من ينتمون إلى هذه الفئة من المستعمرات القديمة، في أفريقيا وآسيا وجزر المحيط، يصل العدد إلى نحو مائة وعشرة ملايين، ولنلاحظ أن الذين يتحدثون العربية كلغة أم يقتربون من ثلاثة أضعاف هذا العدد. ثم تقف الإحصاءات الدقيقة أمام الذين يتلقون تعليمهم بالفرنسية، جزئيًا أو كليًا في أرجاء العالم، فتصل بهم إلى نحو مائة وخمسين مليونًا، ثم تتبعت الذين يستخدمون الفرنسية في الحياة التجارية أو الفنية أو القضائية أو العسكرية أو غيرها من مجالات الحياة، فتصل بهم إلى نحو 500 مليون متكلم للفرنسية بدرجة أو بأخرى[1].

ولا تقف الجهود التخطيطية عند مجرد الإحصاءات، وإنما تتتبع كل فئة من حيث درجة الزيادة أو النقصان، فترصد زيادة إقبال الطلاب على دراسة الفرنسية كلغة أجنبية في كل من فنلندا وإيرلندا والنرويج والسويد والنمسا وبلغاريا ومصر وتركيا وإسرائيل والإمارات وبيرو وأمريكا وكندا، وتصل الزيادة ذروتها في أفريقيا الفرنسية، والمغرب رغم جهود التعريب بها، وعلى هذا النحو يتم رصد الحالة الواقعية للظاهرة من خلال الدقة الإحصائية، ليتم وضع الحلول، على أساس التشخيص العلمي. ولا أدري إن كانت لدينا نحن إحصاءات دقيقة مماثلة بالنسبة للغة العربية، وإذا كنا نعلم كم عدد الذين يتحدثونها كلغة أم أو لغة دينية، أو الذين يدرسونها أو يدرسون بها في مختلف أرجاء العالم، وكم عدد المتعاملين معها على مستويات مختلفة وأماكن مختلفة.

وعندما انتهى حماة الفرانكفونية من تجسيد الظاهرة أمامهم بدءوا يشرعون في اتخاذ الوسائل والخطط اللازمة لمعالجتها، والاهتمام بها على أعلى المستويات، فدعا رئيس جمهورية فرنسا ميتران إلى عقد أول مؤتمر لرؤساء الدول الفرانكفونية في باريس

(1) لمزيد من التفاصيل حول التجربة الفرانكفونية انظر: La Francophonie website، وسلسلة الدفاتر القومية رقم 8، الطبعة الأولى، 1999.

سنة 1986، وتتابعت بعده مؤتمرات القمة الفرانكفونية لتعقد في كندا والسنغال وبنين وفيتنام ولبنان وبوركينا فاسو، وتشكلت من خلال هذه المؤتمرات مؤسسات فعالة في مختلف المجالات لحماية اللغة الفرنسية، والعمل على انتشارها ودفع المخاطر عنها.

مثل:

- المركز الفرانكفوني لتوطين استخدام الفرنسية في البحوث العلمية.

- المؤسسة الفرانكفونية الإعلامية المرئية T.V.5.

- هيئة مؤتمر وزراء الرياضة والشباب للدول الفرانكفونية.

- هيئة مؤتمر وزراء التعليم العالي، والبحث العلمي.

- الجمعية الدولية للبرلمانيين المتحدثين بالفرنسية.

- الاتحاد الدولي للصحافة الناطقة بالفرنسية.

- اللجنة العليا للدفاع عن اللغة الفرنسية، والعمل على توسيع انتشارها.

- الاتحاد الدولي للمدرسين الناطقين بالفرنسية.

- المجلس الأعلى للفرانكفونية، وهو مؤسسة تعمل على رصد نقاط التلاقي بين المجتمعات الناطقة بالفرنسية، وهي ذات صوت بارز في الحوار العالمي. وكان يتولى رئاستها منذ سنة 1997 سكرتير عام الأمم المتحدة الأسبق الدكتور بطرس غالي.

إن مثل هذه المؤسسات التي تنتشر فروعها في أكثر من خمسين دولة تحرص على سياسة مركزية واحدة، قائمة على التخطيط وعدم إهدار الجهود الفردية أو تكرارها، وتكتسب قراراتها سلطة التنفيذ، كما حدث مع القرار الذي تبنته الجمعية الوطنية الفرنسية سنة 1994، والذي ينص على عدم السماح بعقد المؤتمرات العلمية المتحدثة بالإنجليزية على الأرض الفرنسية، كما وضع البرلمان قائمة بالكلمات السوداء التي يحظر استخدامها في لغة الإعلام والإعلان.

ويثور التساؤل من جديد: إلى أي مدى نمتلك نحن جانبًا من المؤسسات التي تعمل على خدمة اللغة، وتكتسب قراراتها قوة التنفيذ، مقارنة بما يحدث في التجربة الفرانكفونية ؟ وهل يمكن أن يحل عندنا التخطيط والتنسيق العلمي، في مواجهة المشكلة، محل اللامبالاة، أو جهود النوايا الطيبة غير المنسقة في أحسن الأحوال؟ وهل

يمكن أن نعمل على إنقاذ هويتنا من خلال لغتنا كما يحاول أصحاب الفرانكفونية ؟

إن انعدام الدراسات التشخيصية العلمية الدقيقة عن حالة اللغة العربية ودارسيها في الداخل والخارج- يشكل الخطوة الأولى في تشكيل تصور غامض ومشوش حول هذه القضية الخطيرة في حياتنا، والمتصلة اتصالًا مباشرًا بهويتنا وموقعنا على خريطة العالم المعاصر، ومستقبلنا الذي نتحرك في اتجاه مخاطره دون وعي كاف بجبال الثلج الضخمة التي ترصد مجرى السفينة المندفعة، وتتداخل ألوانها مع ألوان المياه التي تجري فوقها السفينة، والدراسات القليلة التي تحاول أن ترصد واقع الحال، كثيرًا ما تقع في المجاملة ومحاولة (ستر العيوب) وعدم كشف المستور، خاصة إذا كانت تتم تحت إشراف جهات رسمية يهمها أن يبدو الأمر في قطاعاتها وكأن كل شيء (على ما يرام)، وحتى عندما تصدر الدراسات، وبها بعض الإشارات إلى المخاطر المحتملة وبعض التوصيات المفيدة- فإن الهوة الواسعة بين التوصيات وبين مجرد التفكير في قراءتها من المسئولين التنفيذيين - تبدو هوة شديدة الاتساع، وحتى عندما تصل بعض أصدائها إلى آذان المسئولين، فإن القاعدة الذهبية في التعامل معها هي قاعدة (أذن من طين، وأذن من عجين)، وربما كانت قرارات مجامع اللغة العربية، وتوصيات المجالس القومية المتخصصة هي خير شاهد على ذلك.

وفي غياب سياسة قومية لغوية، استشرت فوضى (التغريب) على كل المستويات بدءًا من تصريحات وخطب المسئولين في المحافل الإقليمية والدولية، والتي تجيء في كثير من الأحيان بلغات أجنبية على عكس الأعراف الدبلوماسية السائدة، والتي يحرص من خلالها كل مسئول عن الحديث بلغة قومه، فلا نجد دبلوماسيًّا إسرائيليًّا يصرح بغير العبرية، ولا إيرانيًّا يتحدث بغير الفارسية، وتجيء خطب الصينيين والروس بلغاتهم الأصلية، ومع أن العربية واحدة من لغات العالم الأساسية المعترف بها في المحافل الدولية- فإن المسئولين العرب هم أكثر الناس تطوعًا بالتخلي عن حقهم، وحق لغتهم عليهم في هذا المجال.

وتبلغ الفوضى مداها في عالم التجارة والاقتصاد والسياحة، وعالم الأزياء والمأكولات والمشروبات، ويكفي أن ينظر الإنسان إلى أسماء محلات بيع المأكولات والمشروبات والملابس، ليبدو له وكأن العربية عاجزة عن أن تجد اسمًا لهذا النوع من

النشاط، مع أن اللغات الأوربية استعارت منها في الأصل اسم المكان الذي يمارس فيه هذا النشاط فكلمة (magazine) في الفرنسية مأخوذة من كلمة (مخزن) العربية، وهي شديدة الشيوع في الفرنسية المعاصرة، أما نحن فقد فضلنا كلمات أخرى مثل (سوبر ماركت) و(مول) و(كوفي شوب) و(شوبنج سنتر)، وغيرها من المصطلحات الوافدة، إضافة إلى آلاف الأسماء الأجنبية، التي تستخدم دون وعي، ودون حاجة.

وتجتاح هذه الظاهرة المدن العربية، حتى لتحس في كثير منها- إلا ما عصم الله- أنك تسير في مدن الرطانات والمحاكاة الساذجة، التي تختلط فيها الكلمات الأجنبية بالحروف العربية، وكأننا بمحاكاة الكلمات نحاكي التقدم في ذاته، وإذا نظرنا إلى المجهودات الإيجابية المشكورة، فإننا نجدها تفتقد كثيرًا من أوجه التنسيق والتنظيم بين المؤسسات والهيئات التي تقوم بها، في شرق العالم العربي أو غربه أو شماله أو جنوبه، سواء تمثلت في المجامع اللغوية أو في مكاتب تعليم اللغة للأجانب، أو جمع التراث العربي وتحقيقه، أو الدخول بذلك التراث إلى عالم شبكات المعلومات والأقراص المضغوطة، أو محاولات تيسير اللغة للتعامل مع عالم الحاسوب، وكلها مجهودات طيبة في ذاتها، لكن ينقصها هذا النمط من التنسيق الذي رأيناه في سياسة الفرانكفونية لحماية اللغة الفرنسية، ونستطيع بقدر ميسور من هذا التنسيق أن نضاعف من نتائجه الإيجابية، ونعمل على صد كثير من المخاطر عن اللغة العربية والهوية القومية.

وإذا أضفنا إلى ذلك، الجمود الشائع في طرق تعليم العربية لأبنائها[1]، وعدم تطوير وسائل ترغيبهم فيها، أسوة بما تفعله اللغات الأخرى- أدركنا أن الدائرة تكاد تكون مغلقة إذا لم نطور في أنفسنا الوعي بالمخاطر، واتخاذ الحلول العملية لمواجهتها.

تجربة العبرية وإحياء اللغة للهوية:

وإذا كانت تجربة إنعاش الفرانكفونية، قد وضعت أمام أعيننا، تصورًا لإمكانية التخطيط العلمي، وتشكيل الآليات التنفيذية لإنعاش لغة عريقة، والمحافظة على مظلة ثقافية لغوية للمنتمين إليها، والأمل المستقبلي في أن يؤدي التخطيط المحكم والتنفيذ والمتابعة إلى تحقيق الأهداف المتوخاة- فإن الوقوف أمام تجربة إحياء اللغة العبرية في العصر الحديث يضعنا أمام أمل صعب تم إنجازه، وجهد بشري خارق

(1) انظر: د. أحمد درويش: إنقاذ اللغة من أيدي النحاة، دار الفكر، دمشق، 1999م.

يستحق كل التقدير والإعجاب، ويحق للذين ينتمون إلى هذه اللغة أن يصفوه بالمعجزة[1].

فلقد ظلت العبرية لغة شبه دينية على امتداد قرون طويلة، لا تستخدم إلا في أضيق نطاق، حتى أن اليهودي الكبير موسى بن ميمون وضع جميع مؤلفاته باللغة العربية، فيما عدا مؤلف واحد كبير وضعه بالعبرية، عن أصول الشريعة اليهودية وقواعدها.

لكنه منذ أواسط القرن التاسع عشر، برزت مجموعة من الشباب اليهود الأوربيين، شكلت حركة لإحياء اللغة العبرية، كان من أبرز قادتها أليعازر بن يهودا، الذي أطلق شعارًا، ربما نكون في حاجة إلى التذكير به واعتناقه الآن، وهو شعار: "لا حياة لأمة بدون لغة"، ودعا إلى إحياء اللغة العبرية لدى الأجيال الجديدة، من خلال جعلها لغة التخاطب في الحياة اليومية [2]، ولكنه أمر بدا صعبًا إن لم يكن مستحيلًا، حتى بالنسبة لغلاة المتشددين من اليهود؛ إذ كيف يمكن إحياء لغة ميتة قديمة لا يجيدها إلى قلة من المتخصصين، ولا تستخدم إلا في الشئون الدينية، وتفتقر إلى معظم مفردات الحياة المعاصرة، ولا يصبر على الكلام بها رجال الدين اليهودي أنفسهم، فكيف تصير لغة الأطفال والفتيان والفتيات والرجال والنساء، وتستخدم في الصحافة وتدريس فروع المعرفة وإجراء البحوث العلمية، وكيف يمكن تحقيق هذا الحلم الخيالي، بخاصة أن اليهود وقتها كانوا موزعين على نحو أكثر من مائة دولة على خريطة العالم، ويتكلمون نحو ثمانين لغة حية، ليس فيها العبرية إلا في الصلوات والشعائر الدينية لمن يتابعها منهم.

ومع ذلك كان أليعازر بن يهودا متمسكًا بفكرته رغم سخرية أصدقائه منه، وبدأ في اتخاذ الخطوات العملية لها، فقرر الهجرة إلى فلسطين، مع زوجته وأسرته سنة 1881م، وأنشأ أول بيت يهودي، تفرض فيه اللغة العبرية لغة للتخاطب والحديث في كل الشئون لكل أفراد الأسرة، وساعده على ذلك أفراد أسرته، رغم سخرية كل الناس منه، ولكنه ظل متمسكًا برأيه، عاملًا على إنجاحه أربعين سنة متصلة.

أسس رابطة للمتكلمين بالعبرية في فلسطين، وصارت داره منتدى يلتقي فيها الشباب اليهودي، ويتحمسون للفكرة يومًا بعد يوم، ويمارسونها في لقاءاتهم، وأصدر مجموعة من الصحف باللغة العبرية في القدس، وجعل بعضها مخصصًا للأطفال،

---

(1) يهو شواع بلاو: إحياء اللغة العبرية وإحياء العربية الفصحى، مجلة لقاء، 1985م.

(2) Hoffman. Loeul: A short History of the Herbew Language, New York, 1998.

وحرص على أن يسمي أبطال القصص بأسماء عبرية، وعكف على إنجاز مشروع كبير لقاموس اللغة العبرية القديمة والجديدة، فانكب ينقب عن كنوز اللغة في كتب الأقدمين في العهد القديم والتلمود، والأدب العبري في الأندلس، واللغات السامية، التي انتقى منها موادًا طوعها للاستعمال الحي، وكان يلجأ إلى ابتكار المصطلحات الجديدة عندما لا تساعده كتب التراث، وقد استطاع في حياته أن ينجز تسعة مجلدات كبيرة من هذا المعجم، وأكمله تلاميذه من بعده إلى ستة عشر مجلدًا.

وأثمرت دعوته، فاستيقظ اليهود لإنشاء مدارس حديثة تدرس كل موادها بالعبرية، وتهتم بمراحل اللغة في العهد القديم، والمراحل التالية له، وتاريخ بني إسرائيل، والجغرافيا والرياضيات والطبيعيات، وكلها بالعبرية، وقد كان حرصهم في كتب الجغرافيا، على ألا يذكر اسم أي مكان إلا باللغة العبرية. يقول أحد الباحثين الإسرائيليين "تسيبورا شاروني" في كتاب التوجه القومي في برامج التدريس باللغة العبرية: "من منا يذكر كتابًا واحدًا في الجغرافيا فيه اسم جبل باللغة العربية؟ الأسماء العربية لا وجود لها"، وهي نزعة لا تزال تشكل ركنًا رئيسيًا من السياسة الإسرائيلية في تسمية الأماكن الفلسطينية بأسماء عبرية، والحرص على استخدام هذه الأسماء في كل مواقع الإعلام؛ حتى تثبت في الأذهان، ويتعود عليها الآخرون، حتى في المناطق التي لا يوجد فيها إلا العرب الذين يطلقون عليهم في أفضل الأحوال "عرب إسرائيل"، ومن هنا فإن القدس هي أورشليم، والضفة الغربية هي السامرا، وغزة يهودا، والخليل حبرون، ونابلس شكيم، وبئر سبع هي بئر شيفع... وهكذا.

وانطلاقًا من دعوة أليعازر بن يهودا، بدأت الجماعات اليهودية تصدر صحفًا بالعبرية في أوربا مثل صحيفة "هاتسفي" و"هاميلتش"، إلى جانب صحف تصدر بلغة "الإيديش"، وهي اللغة التي يتداولها اليهود في أوربا الشرقية.

إن المحاولة العبرية الناجحة جسدت أبرز محاولة لتماسك الهوية من خلال لغة يتم إحياؤها من العدم، وتوجيهها نحو هدف معين، ولقد كان من الصعب إيجاد هوية متماسكة للمتفرقين في مائة دولة والمتحدثين بثمانين لغة، وكانت فكرة أليعازر مركزة في شعاره: "لا حياة لأمة بدون لغة"، وقد وضع فكرته التي بدت خيالية في حينها موضع العزم والإصرار والتطبيق، فأصبحت العبرية الآن شديدة الحيوية، تدرس بها كل العلوم الحديثة في الكيمياء والفيزياء والصيدلة والطب والهندسة

والإحصاء، فضلًا عن العلوم الإنسانية بكل فروعها، وتعقد بها كل المؤتمرات العربية.

لا يتمحكون في الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية أو الروسية أو الإسبانية، مع أن كثيرًا منهم يجيدون هذه اللغات، ويصلون في هذه العلوم إلى مدى متقدم، يجعل جامعاتهم في صدارة الجامعات المتقدمة في العالم، ويتركوننا نحن بإنجليزية عرجاء، بشهادة خبراء العالم، ندرس المعرفة المتقدمة فلا نأخذ منها إلا القشور، ونعود إلى المعرفة الإنسانية، فلا نكلف أنفسنا مجرد إجادة لغتنا، لكننا نقترح أن نعمل فيها معاول الهدم والتغيير، دون أي معرفة كافية ولا تقدير للعواقب الوخيمة على اللغة والهوية.

العربية واضطراب العلاقة بين اللغة والهوية:

يود البحث بعد استعراض العلاقة بين اللغة والهوية في الحالتين الفرنسية والعبرية وتأثيرها إنعاشًا في الحالة الأولى، وإحياء في الحالة الثانية- أن يقف أمام نمط هذه العلاقة في الحالة العربية المعاصرة، والتأثيرات السلبية التي تركتها على واقع الحياة التعليمية وما يتفرع عنها وعن نتائجها في مختلف مجالات الحياة.

من خلال مناقشة نظرية "توطين المعرفة" وعلاقتها الضرورية بتداول المعرفة عبر "لغة الأم"، وما أدى إليه فقدان هذه الخاصية لدينا على مستويات رأسية وأفقية متعددة من تدهور في استيعاب التاريخ القومي للمعرفة، ومن اكتفائنا بمساهمات متواضعة في نادي المعرفة الدولية في معظم الأحيان راضين بموقع المستهلك أو المشاهد دون أن نتطلع إلى موقع المحاور أو المنتج، ومن خلال التعرض لبعض التجارب العربية والنتائج الحية في هذا المجال، والوقوف أمام بعض أوجه القصور التي تجعل العربية المعاصرة مكبلة بالقيود، عاجزة عن التغلغل إلى نفوس الراغبين من أبنائها في تشربها ومزجها بهويتهم.

اللغة القومية وتوطين العلم:

تمثل قضية العلاقة الكائنة بين اللغة العربية وواقع تلقي المعرفة لدى أبنائها واحدًا من أبرز مظاهر الاضطراب في العلاقة بين اللغة العربية والهوية؛ وذلك لأن اللغة تحتل بعدًا شديد الأهمية في التكوين العلمي الفردي والجماعي للأمة، ولا يقف دور اللغة - في تلقي العلم أو توصيله - عند مجرد دور الأداة الناقلة أو القناة الموصلة، تعبر خلالها (المعلومة) إرسالًا أو استقبالًا، وإنما يمتد دور اللغة، ليشكل ضفيرة قوية مع المعرفة ومع الهوية، تتبادل فيما بينها وسائل التغذية والتنمية، فتقوى اللغة بقوة العلم المتشكل من خلالها، والذي يبحث لنفسه خلال تشكله وتمدده وتفرعه عن أوعية لغوية ملائمة، وخلال هذا

البحث تجدد خلايا اللغة التي يتعامل معها، فتعرف إحياء الخلايا الضامرة، وتنشيط الخلايا الحية، وتوليد خلايا أخرى مناسبة، وتزداد صلتها قوة بالحياة وبالأحياء.

وفي الوقت ذاته يقوى العلم خلال انتشاره وتمكنه في النفوس عندما يتحرك في هذه النفوس باللغة التي تألفها، وتتصل بها اتصال الوجود، وتتكون فيها مع تكون الحواس، فيصادف العلم خلال مسيرته في هذه النفوس مرايا من شأنها أن تكون أكثر صفاء وجلاء، وأن تنعكس عليها أشعته بطريقة أكثر تألقًا، وأن تتسرب هذه الأشعة إلى مناطق أكثر عمقًا وأبعد غورًا، وأن تستقر بها وتتفاعل فتولد دورة للامتزاج بين اللغة القومية والعلم الذي يصاغ به، تتوالد عنها دورات لا نهاية لها في نفوس الأفراد والجماعات، ويتشكل من خلال هذا كله ما يعرف بتوطين العلم.

إن "توطين العلم" هو وحده الذي يستطيع أن يتيح أمام الفرد وأمام الأمة فرصة المشاركة الفعالة في العملية العلمية "إنتاجًا واستهلاكًا"، وهي مرحلة ضرورية لكل الأمم، التي تود أن تشارك في صنع الحضارة الإنسانية أو تنتسب إليها انتسابًا فاعلًا، وتلك مرحلة تختلف عن مراحل أخرى في العملية، كالتي يعيشها العالم العربي الآن، ويمكن أن يكون هدفها في أحسن الأحوال "استهلاك" العلم أو تعلم مبادئه، لكنها لا يمكن أبدًا أن ترقى إلى مرحلة الإنتاج أو المشاركة الفاعلة، في غياب الصلة القوية بين اللغة القومية والعلم، أي في غياب الأساس الأول لتوطين المعرفة.

وقد استوعبت كل الحضارات هذا الدرس الأولي، ففكرت وأنتجت بلغاتها دون أن تغلق الباب أبدًا أمام الاستفادة والاستيعاب والهضم، بل والاقتراض من الثقافات الأخرى، ولم يكن متصورًا أن يصوغ الفراعنة تقدمهم المعرفي في الطب والتحنيط وهندسة البناء والحكمة وغيرها من فروع المعرفة بلغة اليونان، ولا أن يصوغ اليونان إنجازاتهم في الفلسفة والمسرح وعلوم السياسة والاجتماع بغير لسانهم القومي، ولا أن يستوعب الرومان حضارة اليونان التي تأثروا بها، وحاولوا الإفادة منها والإضافة إليها بغير لغتهم اللاتينية، وكذلك كان الشأن بالنسبة لحضارات الشرق التي نقلت ميراث الحكمة الإنسانية بلغاتها المتألقة على صفحة الحضارة الإنسانية، والتي تسجل إسهامات كل أمة في رصيد العلم من خلال لغتها.

وقد استوعبت الحضارة العربية الإسلامية هذا الدرس الخالد، عندما آلت إليها تركة الثقافة الإنسانية المتراكمة عبر العصور، فأزاحت أولًا من طريقها معوقات الاستقبال والتحصيل، من خلال فتح النوافذ الواسعة، وإلغاء الحواجز، حتى ما

كان يظن أنه ضروري لحماية العقيدة، ثم من خلال خلق الوسائل وتشجيع تفعيلها، فكانت حركة الترجمة العظيمة التي عرفتها هذه الحضارة في العصر العباسي وما بعده، وكانت حركة النهم التي قادتها الخلافة الإسلامية والعلماء المسلمون، ممثلة في الحصول على تراث الأوائل بكل ثمن.

يقول العالم الكبير أبو الريحان البيروني (ت: 1048) "وإلى لسان العرب نقلت العلوم من أقطار العالم، فازدانت وحلت في الأفئدة". وعبارة البيروني ذات مغزى عميق، فصب العلم في اللغة الأم يحقق هدفين رئيسيين؛ **أولهما**: أن تزدان اللغة وتتألق وتصبح حيوية جذابة، **وثانيهما**: أن يحل العلم المنقول بها في الأفئدة، فيستقر في النفوس والعقول تعمقًا وأخذًا وعطاء، ولا يظل قشورًا ورطانات على النحو الذي يكون عليه العلم في الأمم غير المتقدمة.[1]

لقد كانت الدقة العلمية البالغة للعلماء عاملًا مهمًّا في إثراء لغتهم العربية، التي صبوا فيها معارفهم، وتحولت هي بدورها إلى وسيلة معرفية ليس لأبنائها فقط، ولكن لأبناء الإنسانية كلها، تقول المستشرقة الألمانية (زيجريد هونكه)، وهي تعلق على نص كتبه بالعربية الطبيب المصري علي بن رضوان في القرن الحادي عشر، منذ نحو ألف عام: "يخيل إلينا ونحن نسمع ما قاله ابن رضوان، أننا أمام أستاذ في الطب في عصرنا الحاضر".

إن تعليق المستشرقة على تاريخ العلوم عند العرب يثير في النفس آلامًا مريرة، عندما نتساءل عن حجم الدارسين العرب في هذه التخصصات العلمية، الذين يملكون اهتمامات عميقة بالتراث العربي العلمي.

ولا ينبغي أن يتسرب إلى الأذهان أن الدعوة إلى دراسة الكتب على يد العلماء وتحقيقها وتحليل محتوياتها، يعني بالضرورة الدعوة إلى تجميد تحصيلهم العلمي في فروع تخصصاتهم عند محتوياتها، بل إن دراستها ينبغي أن تكون مقترنة باليقين بأنها جزء من تاريخ العلم، وهو على أهميته جزء قد تم تجاوزه، ولكنه مع ذلك جزء ينبغي الاهتمام به لسببين رئيسيين:

الأول: غرس الثقة بالعقلية العلمية الحضارية التي ننتمي إليها، وتأكيد القناعة بأن هذه الشريحة التي استطاعت جذورها أن تتفاعل مع فلسفة العلم ودقائقه، وتستجيب لحاجات الإنسانية فيه، يمكن لفروعها أيضًا أن تواصل العطاء، إذا أعادت تكوين نفسها، واستطاعت أن تصحح مواقع خطواتها، وهذه الثقة في مجال العطاء العلمي شديدة الأهمية.

---

(1) انظر: د. أحمد فؤاد باشا: أساسيات العلوم المعاصرة في التراث الاسلامي، دار الهداية، 1997.

الثاني: هو المساعدة في اختيار كثير من المصطلحات التي أثبتت دراسات المدققين في تاريخ العلوم وحاضرها، أن التراث اللغوي فيها شديد الفائدة، وأن محاولة البحث الدائم عن اصطيادها من خارج المياه الإقليمية - غالبًا ما يحمل معه من المحارات والطحالب والأعشاب الضارة أضعاف ما يحمل من بعض اللآلئ المتفرقة.

ولعل هذه القضية هي من أكثر القضايا التي أسيء استخدامها لتعويق عملية تعريب العلم، زعمًا بأن العلم الحديث مصطلحات معظمها باللغات الأوربية، وأن ذلك يقتضي دراسته وتدريسه بهذه اللغات، ويحول دون تعريبه، فقد أثبتت دراسات وإحصاءات كثير من العلماء المتخصصين في فروع تعريب العلوم- عدم دقة هذا الزعم، مثل ذلك البحث الذي أجراه الدكتور مصطفى بن يخلف، وانتهى فيه إلى أن نسبه الكلمات المصطلحية في المادة العلمية لا تجاوز 25٪ منها، في حين تحتل الكلمات العامة 75٪ من لغة تلك المادة، وفي هذا الإطار يرى الدكتور حسني سبح (الرئيس السابق لمجمع دمشق) أن الاهتمام ينبغي أن ينصب على اللغة الوسيطة بنفس الأهمية التي نعيرها للمصطلحات، وأن مقاومة الكثيرين للتعريب ما هي إلا لتدني القدرة على استعمال لغة وسيطة رصينة، مع أن اللوم ينصب في معظم الأحيان على المصطلحات والرموز. إن قضية المصطلح ليست بصميم المشكلة، وإنما صميم المشكلة هو الاقتدار على وعي المعاني العلمية، وتصورها، ثم الإبانة عنها [1].

تبقى الصورة في مجملها بعيدة عن تحقيق هدف توطين المعرفة أو الربط بينها وبين اللغة القومية، وتبقى الصورة المضطربة المشوشة واحدة من أهم عوامل إضعاف العلم واللغة معًا في وطننا العربي [2].

يحدث هذا رغم أن القرن العشرين شهد- على مستوى العالم- كثيرًا من مظاهر التقدم في الربط بين اللغات القومية وتوطين العلم، لدى شعوب كنا قد سبقناها في خوض التجربة بقرون طويلة، ومع ذلك فقد استطاعت أن تعقد بين العلم ولغتها مواءمة رائعة، ومنها اللغة العبرية التي كانت في عداد الموتى عندما بدأ محمد علي تجربته في تدريس الطب بالعربية سنة 1827، قبل أكثر من خمسين عامًا من صيحة

---

(1) د. أحمد فؤاد باشا: أساسيات العلوم المعاصرة في التراث الاسلامي، دار الهداية، 1997.

(2) د. محمود المناوي: في التعريب والتغريب، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 2005.

أليعازر بن يهودا "لا حياة لأمة بدون لغة". وقد أصبحت اليوم كل فروع المعرفة العلمية الدقيقة تدرس من الألف إلى الياء باللغة العبرية التي تم إحياؤها من العدم، ومنها الشعوب التي لا تنتشر لغاتها إلا على مناطق محدودة من الأرض والناس، كما هو الشأن في اللغة الكورية، التي لا وجود لها خارج شبه الجزيرة الكورية بملايينها السبعين، ومع ذلك فقد تم تطويعها لكل فروع المعرفة الدقيقة وتقنياتها، وحتى القوميات الصغيرة الناهضة في شرق أوربا، أو في أرجاء آسيا- أصبحت لها لغاتها التي تطوعها للعلم، وتطوع العلم لها، حتى وإن بدا البون شاسعًا والعقبات كثيرة كما حدث مع اللغة الصينية بأبجديتها المعقدة العملاقة، والتي تم في النهاية تذليلها لشاشة الحاسب الآلي المحمول، في الوقت الذي لا نستثمر فيه الإمكانات الهائلة الكامنة في اللغة العربية لتعاملها مع ثورة الاتصال اللغوي في عصر المعلومات، كما يقول الخبراء[1]. لقد أصبح من الممكن القول إنه لا توجد أمة متحضرة في العالم تدرس العلوم بغير لغتها، ولا توائم بالقدر الكافي بين لغتها ولغة عصر ثورة المعلومات، إلا الأمة العربية.

(1) د. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، الكويت، 2001م.

أهم المراجع:

Hoffman. Loeul : A short History of the Herbew Language, New York, 1998.

- د. أحمد درويش: إنقاذ اللغة إنقاذ الهوية، دار نهضة مصر، القاهرة، ط2، 2007م.
- د. أحمد درويش: إنقاذ اللغة من أيدي النحاة، دار الفكر، دمشق، 1999م.
- د. أحمد فؤاد باشا: أساسيات العلوم المعاصرة في التراث الإسلامي، دار الهداية، 1997.
- د. جابر عصفور (إشراف وتقديم): التنوع البشري الخلاق، تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997م.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبين، تحقيق: عبدالسلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، الجزء الأول، 1985.
- د. سليمان المالكي: العرب وتأثيرهم في شرق أفريقيا، بحث في كتاب "العرب وأفريقيا"، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1987.
- د. ضياء الدين الريس: عبد الملك بن مروان، سلسلة أعلام العرب، القاهرة، 1962م.
- عباس محمود العقاد: الثقافة العربية أقدم من الثقافتين العبرية واليونانية، الأعمال الكاملة، بيروت، 1974م.
- د. محمود المناوي: في التعريب والتغريب، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 2005.
- د. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، الكويت، 2001م.
- يهو شواع بلاو: إحياء اللغة العبرية وإحياء العربية الفصحى، مجلة لقاء، 1985م.

ملف العدد

أدب الطفل العربي وقضاياه في ظل المتغيرات العصرية

إعداد
د. جمال نجيب التلاوي
ناقد وقاص من مصر

تأخر كثيرًا الاهتمام بأدب الأطفال في الوطن العربي، غير أن العقود الثلاث الأخيرة شهدت طفرة كبيرة وتقدمًا في مجال أدب الأطفال تعويضًا عن فترات خمول طويلة. حيث بدأت تتنوع مداخل أدب الأطفال؛ من مجلات وكتب متنوعة إلى قصص ومسرح وشعر وألغاز، ثم الطفرة الكبيرة التي تتجسد في مجال الصورة المرئية من خلال شاشات التلفزيون. ومن إيجابيات هذا المدخل الأخير أنه بدأ يخلق شخصيات عربية لها عمق في التراث العربي الإسلامي بدلًا من الاعتماد على الترجمة، وتقليد شخصيات لا تمثل حضارتنا.

و هذا الملف يحاول أن يلقي الضوء على واقع أدب الأطفال في الوطن العربي بادئًا من تلمس النشأة الأولى والجذور إلى نماذج مشرقة من واقع أدب الأطفال في الوطن العربي متمثلًا في قصص الأطفال وشعر الأطفال وأدب الأطفال والتكنولوجيا الحديثة، وغيرها من موضوعات هذا الملف. لكن هذا الملف يدعونا لإثارة بعض القضايا المهمة المتعلقة بأدب الأطفال في الوطن العربي. وأول هذه القضايا هي ضرورة الاتفاق على خلق الأنموذج للطفل العربي ليكون هو القاسم المشترك في كتابات أدب الأطفال. وما أقصده بالأنموذج هنا هو خلق شخوص لها جذور عربية تكون لها البطولة في القصص والمسرح والشعر والأعمال الدرامية الموجهة للطفل العربي وهي الأكثر تأثيرًا. فلا يكفي أن نعجب مثلًا بشخصيات (توم وجيري)، ونترجم الأعمال الأكثر نجاحًا في الغرب؛ فهناك مهمة كبيرة لابد أن يقوم بها كتاب الأطفال في الوطن العربي وهي خلق هذا الأنموذج والتمسك به وتكراره في الأعمال المختلفة.

ثانيًا: ضرورة الاهتمام بإنتاج أعمال درامية مأخوذة عن نصوص عربية مكتوبة للأطفال، والحقيقة أن هناك بعض البرامج العربية، خاصة تلك التي ينتجها التلفزيون

السعودي والقطري، والتي تتحدث باللغة العربية الفصحى- قد خطت خطوات ناجحة في هذا المسار وأصبح جيل جديد من الأطفال يتحدثون العربية الفصحى في أحاديثهم اليومية.

ثالثًا: من الأهمية بمكان أن نهتم بتبسيط تاريخنا العربي والإسلامي للأطفال كما يتم تبسيط العلوم، وأذكر أنه في بداية القرن العشرين كان تشارلز ديكنز قد حقق شهرة عالمية في كتابة الرواية، وقام الإنجليز بالاستفادة من هذه الشهرة، وكلفوه بتبسيط التاريخ الإنجليزي للأطفال، وكتب بالفعل تاريخ إنجلترا المبسط، وكان مقررًا على سنوات المراحل التعليمية الأولى. وكان ديكنز قد كتبه بأسلوب قصصي جذاب. ولا مانع في هذا السياق من تبسيط أعمال الرواد الإبداعية والفكرية، وأن يكون الجهد المبذول في هذا السياق من المؤسسات والجمعيات المهتمة بأدب الأطفال له الأولوية عن تبسيط الأعمال المترجمة. ولا يعني هذا الدعوة لعدم الاهتمام بالترجمة، وإنما أقصد أن يكون الاهتمام بتراثنا له الأولوية؛ حتى نخلق الأنموذج الذي يسعى الغرب لترجمته، كما ينهلون الآن للصغار وللكبار من ألف ليلة وليلة.

رابعًا: من القضايا ذات الأهمية الاهتمام بنقد أدب الأطفال؛ لأننا في العالم العربي لا نولي اهتمامًا بمجال نقد أدب الأطفال، ونحدد لمن يتوجه الناقد؛ لأن وظيفة الناقد هنا قد تختلف عن وظيفة الناقد الذي يتولى تفسير وتأويل الأعمال الإبداعية للقراء. فهل ناقد أدب الأطفال سيتوجه للقراء الأطفال بتبسيط لهم ما غمض عنهم، وتفسير وتبسيط المغزى الأخلاقي والتربوي في العمل؟ أم أنه سيتوجه لكتاب الأطفال أنفسهم للتوجيه والتقويم والمناقشة، وبالتالي نعود بوظيفة النقد إلى خطوات نشأتها الأولى؟ القضية مطروحة للمناقشة، وتحتاج لاجتهادات كثيرة.

ويبقى أخيرًا التساؤل حول جدوى جوائز أدب الأطفال في العالم العربي. فلا شك أن الجوائز الأدبية بشكل عام لها دور كبير في التوجيه حسب الجهة المانحة، والتي تضع شروطها؛ مما يجعل عددًا- ليس بقليل- يكتب للمسابقات والجوائز، فهل مثل هذه الجوائز تخدم قضية أدب الأطفال أم أنها ضدها؟ هل الجوائز تكريم لجهد تم بذله بالفعل؟ أم هي تكريس لكتابة أنماط بعينها؟ وهل الجوائز الحالية كافية لتغطية المنجز الثري في العقود الأخيرة؟

هذه بعض القضايا المتعلقة بأدب الأطفال في العالم العربي، والتي بحاجة إلى مزيد من المناقشات؛ للوصول إلى اجتهادات مرضية.

شعر الطفل العربي .. واقع وتاريخ

عبد التواب يوسف
كاتب لأدب الطفل العربي

- 1 -

رددنا أن الشعر ديوان العرب، وأنه فننا الأول، إلى حد وضع المعلقات على أستار الكعبة، لكننا غادرناه منذ القرن الرابع، أي منذ عشرة قرون، إلا إذا ظهر شاعر كبير يعود بنا لساحته.. وفي العصر الحديث ينافسه الشعر الشعبي، والعامي، والزجل، وأيضًا العالمي. فما بالنا بشعر الأطفال الذي ارتاده عربيًّا أمير الشعراء أحمد شوقي بعد عودته من باريس، موفدًا إليها في بعثة التدرب على الترجمة، وهناك التقى مع أعمال لافونتين وشارل بيرو، الذي أخذ الكثير عن اليوناني أيسوب سنة 1889.

وبدأ شوقي يكتب أشعاره للأطفال، وضمها إلى الجزء الأول من ديوانه الشوقيات، ولم يكتف بذلك، بل دعا شعراء العرب للكتابة للأطفال، واستجاب له الهراوي وكامل كيلاني وإبراهيم العرب من مصر، ومعروف الرصافي من العراق، وقد جمعت دواوينهم للأطفال خشية اندثارها، وطبعت أكثر من طبعة، لقيت رواجًا كبيرًا.. وكان محمد عثمان جلال قد سبقهم إلى أيسوب ولافونتين، وترجم عنهما شعرًا للكبار، وليس للأطفال في كتابه الشهير: "العيون اليواقظ في الحكم والمواعظ".

ولم يتجاوز شعر الأطفال لدينا- قديمًا- أغاني الهدهده التي تترنم بها الأمهات لأطفالهن، وبدأت أجيال جديدة تكتب شعرًا جميلًا وعذبًا تلقنه الأطفال بفرح، وهذا هو موضوع بحثنا مستبعدين منه الأغاني المحلية، والأشعار العامية، وأيضًا النظم الذي نخرجه من موضوعنا، وأظنني قد شهدت منعطف التاريخ إلى هذا الاتجاه في مؤتمر الاتحاد العام للكتاب العرب في دمشق، وإن سبق ذلك حادث طريف أبدأ به.

كانت الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية قد أقامت ندوة شهدها مندوبوا ست عشرة دولة عربية، وأقيم خلالها معرض صغير لكتب الأطفال، رأيت فيه

أول ديوان شعر للأطفال كتبه سليمان العيسى، وفكرت في أن أحتفظ به لنفسي، وتراجعت رغم علمي بأنه سيختفي من العرض، وحدث ما توقعته، رحت أستنجد بمن يمثل سوريا، وإذا بها سيدة شابة جميلة ورقيقة، هادئة مهذبة، قلت لها وأنا أكاد أبكي:

- ديوان سليمان العيسى سرق.

ردت: ما الذي يزجعك في هذا؟

- كنت أريده لنفسي.

- سآتيك بنسخة.

- شريطة أن تعرفي مكانة هذا الشاعر الكبير.

ضحكت وقالت: أنا أعانيها وأعانيه؛ ذلك أنني "ملك أبيض" زوجته.

وأهدتني نسخة من الديوان.

في ندوة الاتحاد العام للكتاب العرب توالى الشعراء يلقون قصائدهم في هذه المناسبة المهمة، وعندما جاء دور سليمان العيسى فوجئنا بأن دخل إلى المسرح عشرات من الأطفال في ثياب أنيقة جميلة، ودخل عدد من العازفين، ومن بعدهم الشاعر الذي قال لنا:

- لقد فقدت الثقة في أجيال الكبار، وهؤلاء هم الأمل.

- وأشار إلى الأطفال الذين تغنوا بقصيدة له كتبها لهم، ولقيت إقبالًا كبيرًا وتصفيقًا مدويًا.

كانت هذه انطلاقة أراها تاريخية في شعر الأطفال العربي؛ إذ توالت قصائد رائعة من شعراء مبدعين من شتى أرجاء البلدان العربية، كأنما فتح لهم الباب ليشاركوا في هذا الاتجاه الذي برز عالميًا، وصارت له مكانته الكبيرة، وقد حرصت على متابعته وطنيًا وعربيًا وإسلاميًا وعالميًا.

لقد دوى اسم (د. سوس) في أمريكا، وقرأه كل الأطفال الذين ينطقون بالإنجليزية، والذين يتعلمونها كلغة ثانية أجنبية بجوار لغتهم الأم.. ورحل الشاعر عن الحياة بعد أن قدم خمسين كتابًا تتضمن قصصًا رائعة في صورة قصائد بديعة.

-2-

امتلأت رفوف مكتبتي بمئات من دواوين الشعر للأطفال على المستوى العالمي والعربي والإسلامي والوطني، وبالكتب والمراجع التي تتحدث عنه، وبجانبه رف به أعمالي حول هذا الجانب الآخر من أدب الأطفال، الذي لا يقل أهمية عن القصص والروايات والمسرحيات؛ ذلك أنني أرى الشعر صور وفكر ونغم وموسيقى، خاصة بعد أن قرأت أن المدارس في بلد اغتصبت

أرضه وبلده يتوقف المعلم عن درسه، ليقول للتلاميذ:

- دقيقة للشعر.

يحدث هذا في جميع الحصص في كل الفصول، وفي كافة المواد: علوم كالأحياء والفيزياء والكيمياء، وفي المواد الاجتماعية كالتاريخ والجغرافيا وغيرها، وفي الرياضيات كالحساب والجبر والهندسة، ويقف تلميذ ليلقي بيتين أو ثلاث من الشعر، وقد يقوم المعلم بذلك، ثم يواصل إلقاء دروسه، وبذلك يسمع التلاميذ نحو عشرة أبيات خلال اليوم، ومئات الأبيات أثناء العام الدراسي.. فكم يكون عدد ما يسمع أثناء سنين الدراسة؟

إذًا لأدركوا أهمية الشعر.

ويؤسفني ويؤلمني أن أقول إن هذا ما يحدث في إسرائيل، ونكتفي نحن بترديد أن الشعر ديوان العرب، والسؤال: كم قصيدة وبيتًا يسمعه منا أبناؤنا؟

بعث إليّ باحث عن غير سابق معرفة يسألني عن كتبي حول شعر الأطفال، لأنه يعد أطروحة دكتوراه حوله، فبعثت إليه الدواوين الخمسة التي جمعتها وكتابًا عن شعر الأطفال، وضعت فيه دراسات عنه لكل من د. علي الحديدي (مصر) من كتابه عن أدب الأطفال، ود. هادي نعمان الهيتي (العراق) من كتابه أدب الأطفال، ود. عبد العزيز المقالح (اليمن) عن شاعر الأطفال الكبير سليمان العيسى، من كتاب الوجه الغائب، وأ. إبراهيم شعراوي (مصر)، وهو شاعر للأطفال، رائد وحاصل على جائزة الدولة عن مسرحية شعرية، ثم فاروق يوسف (العراق)، وهو ناقد وكاتب، عمل طويلًا مديرًا للنشر في دار ثقافة الأطفال، وقدم لهم كتابًا يضم خمسين قصيدة أحسن اختيارها، ثم ترجمة لدراسة قيمة عن شعر الأطفال قام بها نادر أبو ذكري (اللاذقية)، وعقب ذلك هناك بحث ممتاز قام به العربي ابن جلون (المغرب) عن الشاعرين علال الفاسي وعلي الصقلي، وقصائدهما للطفل، ثم دراسة لهذا الشعر قدمها عبد الفتاح أبو معالي (الأردن).. ويضم الكتاب مقدمة لي وختامًا بعنوان: شعر الأطفال نشيدًا وأغنية، وحفلت كل الدراسات بنماذج أحسن أصحابها اختيارها.

وفوجئت يومًا بالدكتور زكريا عناني (جامعة الإسكندرية) يشيد بالدواوين، وبهذا الكتاب، ويرى أنني قدمت لشعر الأطفال جهدًا رائعًا يستحق التقدير، وقد كان يتحدث في تلفزيون الإسكندرية.

وأضفت شيئًا أظنه إبداعًا، وهو أن أمزج قصائد شعر للأطفال بحياة صاحبها في عمل درامي قصصي.. ونشرت بعضًا من هذه الأعمال؛ من أجل مزيد من اجتذابهم للشعر، وقد انبهر أ. فاروق شوشة (الأمين العام لمجمع اللغة العربية في مصر، والشاعر المعروف) لما فعلت مع دواوينه حول أحفاده، كما بادرت الشاعرة إيمان البكري بدفع قصتي "من حكايات شهر زاد" عن ديوانها للنشر - في كتاب صغير عن هيئة الكتاب.

- 3 -

جدّفت شمالًا وجنوبًا، شرقًا وغربًا، في بحور الشعر، واستمتعت بما فعلت.. وقفت عند قصيدة يابانية مترجمة للإنجليزية مذهولًا، أعيد قراءتها..

- الحمار الوحش.

- يعيش في سجن.

- وراء القضبان.

- وضعها بنفسه لنفسه.

ورسمتها في خيالي صورة ورأيتها بذهني فكرة، وحكمة في بضع كلمات قليلة.. ويقولون إن اليابان يعيش عصرًا يزدحم بالإلكترونيات، والآلات، والميكانيكيات، ترى هل لديهم الفرصة لكتابة الشعر أو قراءته أو سماعه؟

يا لروعة هذه القصيدة التي لم تتجاوز كلماتها بالإنجليزية عدد أصابع اليد لينقلها الأمريكيون في انبهار إلى أطفالهم.. الحياة بدون شعر صحراء جليدية أو رملية لا تطاق، ومن هنا نعض عليه بالنواجذ.

ألا ترون ذلك في المرسوم الملكي الذي يصدر عن صاحب الجلالة أو صاحبة الجلالة باختيار شاعر الإمبرطورية، وإذا رحل أو لم يعد يكتب الشعر اختير آخر.. يحدث هذا في إنجلترا.. ويختارون في أمريكا شاعرة تعمل في الكونجرس، مهمتها تلقي آلاف القصائد من كل ولايات أمريكا.. وفحصها، لاختيار المتميز منها؛ لكي يحظوا بزيارة الرئيس في البيت الأبيض، بل يحظى هو باستقبالهم والاستماع إلى أشعارهم، التي تذاع على الهواء مباشرة.. وتقول الشاعرة ريتا دوف، التي شغلت هذا المنصب طويلًا:

تساءلت: إذا ما كنت أستطيع أن أجد كلمة أصف بها مالك الذي سمعتُه هذا الصباح من خارج نافذتي.. ها أنا أنقله لكم..

كان هناك رفيف أجنحة

ثم هب الهواء..

كأنما تدفقت آلاف اللآلئ

متساقطة على الأرض

ناعمة، مثلما ندوف الثلج في بداية تساقطها

لامعة، مثل أنف المهرج

ومضت الأغنية، تتواصل..

استمعت إليها لساعة أو تزيد

وربما كنت أحلم

باحثة عن الكلمة الصحيحة/ التي أصف بها الغناء

عندها كان الطائر قد مضى

وأريد أن أعترف أني لا أحب، بل ولا أطيق النظم، وقد أطلقت "تشنيعة" على واحد ممن يكتبون هذا الشيء بأن يضعه على الورق بقلمه الرصاص ثم يأتي بممحاة، ويشطر هذا إلى قسمين.. وقد نبهناه إلى شعر يقال إنه حديث، وقال إنه يستطيع كتابته، فهو يستخدم الممحاة بشكل متعرج!

ولست أنسى حكاية أحدهم الذي ذهب إلى لقاء ناظر المعارف.. وكان يومها سعد زغلول، وقال هامسًا:

- اكتشفت أن التلاميذ لا يحبّون الجغرافيا، فقمت بضمها على طريقة ألفية ابن مالك..

- أسمعني ما نظمت.

- مصر تحد من الشمال

بالبحر الأبيض يا عالما بحال

انحنى سعد زغلول يفك رباط حذائه، فقام الرجل مهرولًا، والوزير يطارده في ردهات المكان في مشهد مرح لا نظنّ أن له سابقة أو تكرر بعده .. إذا لم يكن ما يقدم للأطفال شعرًا حقيقيًّا وفنًّا أصيلًا فإنني أرفضه، وتقديمه إليهم يفسد أذواقهم، كما تفعل الوجبات السريعة بمعدتهم وأمعائهم، لذلك أناشد الجميع الحرص على مشاعرهم وأحساسيهم، وعلى عقولهم وقلوبهم..

يقول الشاعر فاروق يوسف الناقد الأدبي والفني العراقي في مقدمة كتاب: "50 قصيدة للأطفال":

إن قصيدة الطفل ليست الوسيلة الصالحة للتعبير عن (الذات)- أقصد ذات كاتبها- إنها تخص (الآخر) المتلقي، وهي ليست وسيلة اتصال بين كاتبها والمتلقي، ولكنها وسيلة اتصال بين المتلقي والعالم.

- يسعى النص الشعري للأطفال أن يكون مقنعًا، بمعنى التأكيد على القدرة على إحداث التأثيرات المطلوبة في المتلقي، والإقناع هنا لا يتم وفق تسلسل موضوعي، أي أنه لا يحدث تدريجيًّا، فهو يحدث أو لا

يحدث شبيهًا بالصدمة؛ لذلك فإن الجملة الأولى من النص كفيلة بأن تهدد النص بالفناء إذا لم تكن مشبعة بالقدرة على إحداث الصدمة.

ونحن من جانبنا نضيف نموذجًا من استهلال فاروق سلوم - أجمل الشعراء الحديثين للأطفال - إذ يقول:

عطس القنفذ: هَآتشُو..

والبَطة قالت: امشوا

هل يقدر الطفل ألا يواصل القراءه؟

وأن يرفع عينيه عن الصفحة؟

وأحتار فيما أختار من نماذج للشعراء العرب.. ولابد وأن نبدأ بالرواد.. وقد لا تصدقون أعينكم وأنا أنقل إليكم مقطوعة يرى صاحبها أنها تصلح للأطفال- وناقل الكفر ليس بكافر- وهو يحكي عن قرد فقد إحدى عينيه، امتدح فيلًا فأركبه فوق ظهره..

فجال في الظهر بلا توانحتي إذا لم يبق من مكان

أوفى على الشيء الذي لا يذكر وأدخل الأصبع فيه يخبر

فاتهم الفيل البعوض، واضطربوضيق الثقب، وصال بالذنب فوقع الضرب على السليمة فلحقت بأختها الكريمة!

هذه المقطوعة مقتطفة من شعر شوقي!!

ربما يكون مثل هذا هو الذي دفع المجلس العالمي لكتب الأطفال (IBBY) إلى مناقشة إن كان للشعر ضرورة، وذلك في مؤتمر عقد في أثينا عام 1976، وكنت بالطبع من أنصاره والمدافعين عنه بينما رأى رافضوه أن الشعر يحتاج إلى التركيز، مما يجعل فهمه واستيعابه ليس سهلًا، وإن أحب الأطفال الاقتضاب، وشرح ما غمض بأقل الكلمات وأيسرها، وهذا ليس متاحًا إلا لأصحاب الخبرة الفنية العالية من الموهوبين.. كان لدى الرافضين حجج كثيرة، من بينها مثل هذا النموذج الرديء الذي أوردناه، وينبري المحبون لشعر الأطفال بأنه إذا أخطأ شاعر هل يجوز لنا أن نحرمهم من جماليات مبدع مثل "محمد الهراوي" الذي يحكي هذه القصة الرائعة في إيجاز غير مخل:

كان يطيب لي أن أورد بعضًا من أشعار أرق شاعرة تنظم قصائد لا في قطر وحدها، بل في الخليج، وعلى مستوى الوطن العربي الكاتبة المتميزة حصة العوضي- وأحتفظ في مكتبتي بدواوينها وكتبها معتزًّا بها- وقد أعطت حياتها في سخاء للأجيال الجديدة، عبر الإذاعة المرئية والمسموعة، ومن خلال

الكتب نثرًا وشعرًا، وأعمالها واسعة الانتشار، لذلك أكتفي بأقل القليل، تقول:

وطني قطر
وطن تجاوره النجوم
ويسهر فوق شرفته القمر
وطني قطر
وطن تعانقه البحار
وترتجي أعتابه كل الدرر
وطني قطر
الموج رافقه طويلًا
منذ آلاف العصور
الغابات
وما انفطر
والمد أفنى عمره
بين الشواطئ والصخور
وما انتثر

أما الشاعر البحريني صديقي علي الشرقاوي فهو بدوره أهم شعراء الأطفال على مستوى الخليج والوطن العربي، ومن دواوينه البديعة للأطفال: أغاني العصافير، شجرة الأطفال، قصائد الربيع، الأصابع، الأرجوحة، أغاني الحكمة.

وله عدة مسرحيات شعرية للأطفال، من بينها: الفتح، الأرانب الطيبة، الفخ، بطبوط.. ومن ديوانه العائلة، يقول..

ألف باء تاء ثاء
الدنيا أخذ وعطاء
جيم حاء خاء دال
لا نعرف من غير سؤال
ذال راء زاي سين
نطلب علمًا ولا في الصين
شين صاد ضاد طاء
ما أجمل عيش البسطاء
ظاء عين غين قاف
لجميع الأنهار ضفاف
كاف لام ميم نون
للحامض طعم الليمون
واو هاء باء همزة
للفصحى في دمنا لذة

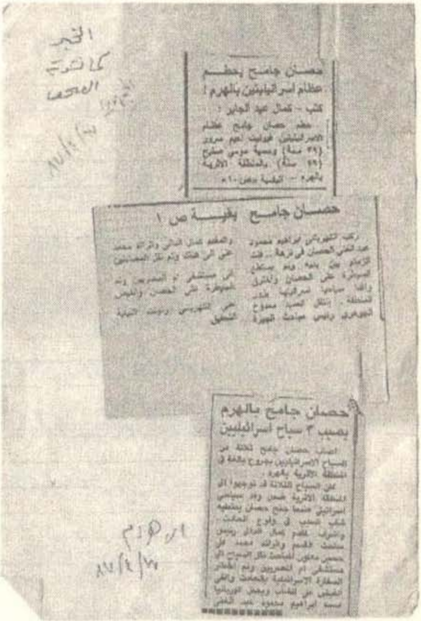
حصان الهرم:

- في اليوم السابع عشر من شهر أبريل عام 1987 كنت مع صديقي الشاعر المغربي الكبير علي الصقلي في زيارة لمنطقة الأهرامات، وحدث هرج ومرج دهشنا له، ورحنا نستفسر عن الأمر، وإذا بنا نسمع

قصة جميلة عن حصان عربي حاول سائح إسرائيلي أن يركبه، وإذا بالحصان يلقيه من فوق ظهره ويرفسه..

- هل حدث حقًّا هذا؟

- نعم وأقسم أني رأيت المشهد، وفيه قال شاعرنا المغربي:


حصان جامح يحطم عظام اسرائيليين بالهرم!
كتب - كمال عبد الجابر:
حصان جامح بقية ص ١
حصان جامح بالهرم يصيب ٣ سياح اسرائيليين

حتى أنت يا حصان الهرم
أثرت فيك دماءُ الشمم
فثأرت من النذل القزم
وهو يصول في سفح العلم
من ذا آمنهم من خوف؟
أليس عدوًّا ذا حيف؟
وبه أولى فرط العسف
يهدي خير تحية تسف!
سله، كم كان تحدانا
وبمكر الثعلب كم جانا
أو لا يعلم أن حصانا
حرم يرفص من عادانا
يا خير جواد ذي نَسب
بحياتي سنبكك الذهبي
قد أفصح مثل أجل نبي
عما ينويه كل أبيّ
ليكن منك لخصمك درسُ
لا طابت لظلوم نفس
للسنبك ما ظلموا رفس
لا فُلكَ يلاحق يرسو.

علي الصقلي 17/ 4/ 1987

ويقول المناضل المغربي (علال الفاسي) في قصيدته أو نشيده "وطننا المغربي":

مَغْرِبِي مَغْرِبِي
حُبُّهُ مَذْهَبِي
أَنا مِنْ فَضْلِهِ
عِشْتُ فِي ظِلِّهِ
أَرْضُهُ سَكَنِي
وبِهَا عَدَنِي

سَأَكُونُ لَهَا

خَادِمًا أَهْلَهَا.

ويقــول:

محفظتي محفظتي

تحفظ ما حملت

محفظتي أمينة

قيمتها ثمينة

محفظتي أحملها

في كتفي أجعلها

فإن دخلت المكتبة

أخرجت منها الكتب.

يقـول الـشاعر المغـربي (محمـد الطـوبي) (1955-2004م):

أمي أمي

في عينيك أرى تاريخ بلادي

وملامح أجدادي

أمي أمي

في صوتك فجر بلادي

في صدرك شمس بلادي

وذراعاك حنان وسادي

يا أحلى أعيادي

أدب الأطفال المسموع والمرئي في العالم العربي

رانية حسن أبو العينين

كيف نحاكي الطفل وكيف نخاطبه وهو طفل، وليس راشدًا؟ هل نستطيع مخاطبة طفولته؟ هل نستطيع أن نتقمص شخصيته ونصنع له عالمًا يحاكي عالمه البريء الحالم الذي يتزين بالخيال؟ هل نستطيع أن نحول هذا الخيال إلى صورة وكلمة صادقة ترتكز على أسس بناء شخصيته، ونعلمه القيم الدينية والإنسانية؟ ... من أجل كل ذلك نحتاج أدبًا مسموعًا ومرئيًّا راقيًا واعيًا، متفهمًا لحاجات الطفل وميوله وقدراته الفكرية واللغوية والخيالية، وكل الحاجات الحياتية، فالرسوم المتحركة على سبيل المثال تحتل مساحة واسعة في اهتمامات الأطفال عمومًا ... وقد برعت الشركات الأمريكية والغربية واليابانية، ومؤخرًا الصينية في إنتاج الرسوم المتحركة، حتى أصبحت جزءًا أساسيًّا من حياة الأطفال. هذا إلى جانب باقي أفرع أدب الأطفال المسموع والمرئي... وإذا أردنا أن نتعرف على أدب الأطفال المسموع والمرئي فيمكننا أن نقول عنه إنه: كل عملية بث تلفزيوني أو إذاعي مخصصة للأطفال، وتصل إليهم بإشارات أو صور أو أصوات أو رسومات لا تتسم بالمراسلات الخاصة، وذلك بواسطة المحطات والقنوات والموجات، وغيرها من التقنيات الحديثة من وسائل البث والنقل التلفزيوني أو الإذاعي. وهو نقل لبعض المعلومات والمعارف والثقافات الفكرية والسلوكية، بطريقة معينة مشوقة، وفي صورة مبهرة، من خلال أدوات ووسائل الإعلام والنشر، الظاهرة والمعنوية، ذات الشخصية الحقيقية أو الاعتبارية؛ بقصد التأثير . وفي سياق حديثنا عن أدب الأطفال المسموع والمرئي وتعريفه لانستطيع أن نغفل أنه يعتبر وسيطًا تربويًّا، يتيح الفرصة أمام الأطفال لمعرفة الإجابات عن أسئلتهم واستفساراتهم، ومحاولات الاستكشاف، واستخدام الخيال، وحب الاستطلاع، وإيجاد الدافع للإنجاز والتحرر من الأساليب المعتادة للتفكير؛ من أجل مزيد من المعرفة لنفسه وبيئته. إنه بذلك ينمي سمات الإبداع لدى الطفل؛ حيث إن أدب

الطفل المسموع والمرئي في الأساس مادة خصبة لبناء قوى الإبداع والابتكار والموهبة لدى الطفل، ويفجر الطاقات الكامنة لدى الأطفال، تمهيدًا لإعداد صيغة القدرة النقدية والتحليلية التي ينبغي أن يبدأ الطفل في التسلح بها، وهو يواجه الحياة. ويتم هذا عن طريق توظيف أفضل القصص، والحكايات، وسير العظماء في شكل ونسق درامي متكامل؛ من حيث الشكل والموضوع والحوار والمؤثرات الصوتية؛ مما يساعد الطفل على التأمل الواعي، فالإبداع للأطفال معناه تجسيد حلم الطفولة.

أ – إيجابيات وسلبيات أدب الطفل المسموع والمرئي:

الإيجابيات:

1- الارتقاء بالإحساس عند الأطفال، وتنمية المواهب، وتنمية الحاسة الجمالية عند الأطفال، ويكون ذلك عن طريق استخدام الألوان المبهرة والأشكال الغريبة المحببة للطفل، أو استخدام أشكال الحيوانات أو الأشخاص ذوي الشكل الفكاهي واللافت للنظر مثل البهلوان، والأهم من ذلك توظيف الإيقاع الصوتي في خدمة العمل وتناسق الحركة، وملائمة أجزاء الصورة بعضها لبعض، وخير مثال على ذلك توم وجيري، فالكاتب لم يكتب حوارًا، ولكنه اتسق مع المخرج وواضع الموسيقى التصويرية، فحلت الموسيقى محل الحوار في العمل، بل وكانت معبرة ومؤثرة على الطفل أكثر من الحوار. وإذا نظرنا إلى أفلام ومسلسلات الكرتون أو الرسوم المتحركة، والبرامج التي تستخدم العرائس جيدة الصنع- سنجد أنها تلبي حاجات الأطفال إلى المعرفة، والانخراط في عالم يساعدها على استيعاب العالم الواقعي، وبذلك تكون إيجابية.

2 - تنمية الخيال بأنواعه، حيث تستخدم الأفلام والمسلسلات الموجهة للطفل في الخروج عن الواقع إلى شخصيات خيالية غير مألوفة في عالمنا، وأحداث لا يمكن أن تقع، كل ذلك ينمي خيال الطفل، والحق أن الخيال حاجة أساسية من حاجات الأطفال، بشرط ألا يكون مغرقًا سلبيًّا لا يحمل قيمة، ولا يغرس فضيلة.

إن الخيال الذي نصادفه في أفلام الرسوم المتحركة هو الذي يعطي الطفل الرؤيا المبدعة، وهو الذي يجعله يحلل ما يدور حوله من أحداث ومواقف، ويفجر عمليات التفكير العليا لديه ، كالمقارنة والاستنتاج والتحليل، مما نفتقده في المدارس غالبًا؛ بسبب أننا نستبدل ذلك كله بالحفظ والتسميع وإقصاء مهارات الطفل،

وتقليصها في مهارة واحدة فقط تجعل الطفل كالببغاء، أي اختزال مهارات الطفل كلها داخل المدارس في مهارة التذكر.

3 - تنمية المشاعر والوجدانات.

4 - تنمية الثروة اللفظية للطفل؛ مما يمنحه قدرة على التعبير، وفهم اللغة العربية، ومساعدة الطفل على تنمية قاموسه اللغوي والارتقاء بمصطلحاته، فالأفلام ومسلسلات وبرامج الأطفال تعلم الأطفال العربية أكثر مما تفعله الكتب المتخصصة، وكثيرًا ما يفاجئنا الصغار بتعبير لم يتطرق إليه فكرنا ، مما يرسم البسمة على وجوهنا.

5 - تقديم ثروة هائلة من المعلومات المختلفة للطفل مما يُوسع من معارفه ومداركه، والطفل اليوم يتعلم من أفلام الكرتون أكثر مما يتعلمه في المدارس، خاصة أن هناك بعض البرامج التي خُصصت لتقديم المعلومات بطريقة ممتعة وجذابة.

السلبيات:

1 - نقل أخلاق ونمط حياة البيئات الأخرى إلى مجتمعنا، ونقل قيم جديدة وتقاليد غريبة، وهذا يراه البعض أنه قد يؤدي إلى التصادم بين القديم والحديث، أو خلخلة القيم في عقول الأطفال، من خلال المفاهيم الأجنبية التي يشاهدها الطفل العربي، لكني قد أختلف مع هذا الرأي الذي يعتمد على إخفاء الآخر عن أبنائنا، وأعتقد أن الطفل من حقه أن يطلع على البيئات المختلفة، وأن أحصنه أنا كأم عربية أو شرقية بغرس قيمنا وأخلاقنا الحميدة بحرفية، بحيث يستطيع أن يفرق بين الغث والسمين.

2 - مشاهدة العنف في أفلام الأطفال يثير العنف في سلوك بعض الأطفال، وتكرار المشاهد تؤدي إلى إقدام الطفل على الخطر، وإلى قبول العنف لمواجهة بعض المواقف؛ مما يؤدي إلى اكتساب الأطفال سلوكيات عدوانية مخيفة، تؤدي إلى انحراف الأطفال.

3 - كما يرى البعض أن هناك أضرارًا جمة على الأطفال، منها إثارة الفزع والشعور بالخوف عند الأطفال عبر شخصية البطل والمواقف التي تتهدده بالخطر، والغرق في الظلمة والعواصف والأشباح، خاصة إذا كان الطفل صغيرًا، ويتخيل كل الأمور على أنها حقائق، وهذه هي إشكالية أن برامج الرسوم المتحركة والعرائس لا تدخل بمجرد وصفها رسومًا ملونة أو مجرد عرائس وألعاب، بل بما تحويه من قيم

ومفــاهيم وأدوات دراميــة، اختزنتهــا المسلسلات ويتقبلها الطفل كما هي.

ب - الأفـلام والمسلسلات والـبرامج العربية الموجهة للطفل بالنسبة للعـالم بصورة مختصرة ؟

في عام 2000م كـان إنتاج اليابـان مـن أفـلام الأطفـال مـا يقـارب ال 22 سـاعة أسبوعيًّا، أما الدول العربية مجتمعة فكانـت لا تنتج أكثر من 30 ساعة سنويًّا ، بـما فيهـا مصر التي تعـد مـن الـدول الرائـدة في عـالم الإنتاج السينمائي بالنسبة للـشرق الأوسـط، هذا ناهيك عن فرق النوعية والجودة المتميزة في أعمال اليابانيين، وأفلام الأطفـال المنتجـة محليًّـا، البـسيطة التـي تفتقـد إلى الحرفيـة والجودة العالية، ومع ذلك فقد كانـت نـسبة إنتاجنا إلى إنتاجهم أقل من 2٪.

عالم ديزني:

شركة والت ديزني (The Walt Disney Company) هـي أكـبر شركـات وسـائل الإعلام والترفيه في العالم. تأسست الـشركة في 16 أكتـوبر، 1923، مـن قبـل الأخـوان والت وروي ديزني في شكل أستوديو لفـن التحريك (الأنيمايشن)، كما أنه أصبح واحدًا مـن أكـبر الأسـتوديوهات في هوليـوود، وأصـحاب أحـد عـشر حديقـة ملاهـي، والعديد من شبكات المرناة (التلفزيون) مثل هيئـة الإذاعـة الأمريكيـة (ABC) وإي إس بي إن. مقر شركـة ديـزني الرئـيسي ومرافـق الإنتـاج الأولي تقـع في أسـتديوهات والـت ديـــزني (Walt Disney Studios) في بربانـك، كاليفورنيـا. الـشركة هــي مــن العناصر المكونة لمؤشر داو جونز الصناعي.

ميكي ماوس:

هـل تعلـم أن بـرامج (ميكـي مـاوس) شاهدها ملايـين الأطفـال، وأيـضًا اشـترى اللعبـة ورقـص عـلى موسـيقاها ملايـين الأطفال، في حين أن الدول العربيـة لا تـزال تختلف على اختراع شخصية كرتونيـة عالميـة ومؤثرة تضاهي شخصية ميكي مـاوس، ولم تستطع.

بيب بيب:

قد يكـون الـبعض شـاهد الـذئب (رود رنر) الذي يطارد ما كنا نسميه ونحن صغار (بيب بيب)، وهذا الذئب دائمًا ما تنتهي كـل ابتكاراته الرائعة للقبض على (بيـب بيـب) بالفـشل، يريـد أن يمـسك (بيـب بيـب) فيصطدم بشاحنة ويفشل، والغريب أن هـذا المسلسل ممنوع مـن البـث في بعـض الـدول ومنها أمريكا التي اعترض أطفالها على هـذا المسلـسل؛ لأنــه يـسبب الإحبــاط لــدى الأطفال، ويغـرس فـيهم الانهزاميـة ونحـن مازال أطفالنا يـستمتعون بالـضحك عليـه،

ومازلنا نقدمه لأطفالنا مدبلجًا ومترجمًا ونتركهم معه على أنه من علامات السينما الأمريكية للأطفال.

ونأتي هنا لنتكلم عن بعض الأعمال العربية في المسلسلات.

1 – المسلسلات المصرية:

بكار:

يعتبر مسلسل الأطفال المصري الأول بلا منازع، وهو أول شخصية كرتونية مصرية حقيقية، أبدعتها المخرجة الراحلة منى أبو النصر، وأخرجت عدة أجزاء من المسلسل، ثم استكمله ابنها شريف جمال بعد وفاتها عام 2003، توقف عرض المسلسل عام 2007، ولكن بعد أن تولاه شريف خرج العمل غير مؤثر على الأطفال بالقدر الذي أثر عليهم به بكار منى أبوالنصر، وعلق كثير من الطفال وقتها على أن بكار لم يكبر بالرغم من أننا جميعًا كبرنا

غنى الفنان محمد منير تتري البداية والنهاية للمسلسل، وهما من أشهر التترات وأحبها لجميع المصريين على اختلاف أعمارهم.

مسلسل ظاظا وجرجير طاظا:

وهو مسلسل الدمى الشهير الذي أخرجه وأنتجه هيثم الخميسي، والحق يقال إنه مسلسل جيد من حيث اختيار أغنية المقدمة والنهاية، وحواره من الممكن أن أقول إنه جيد والشخصيات جيدة، وحتى صناعة العرائس خرجت في صورة جيدة، لكن ما أستطيع قوله عن المسلسل أن في أغلب حلقاته الأبطال مصابون بالبطالة، وعدم وجود وظيفة مناسبة لهم، وهذه فكرة قديمة قد عفا عليها الزمن، ثانيًا أنها قد تصيب الأطفال بالإحباط وعدم الإقدام على المذاكرة والعمل الجاد، فلماذا أذاكر طالما أني لن أجد عملًا في المستقبل. أما المضمون، وهو ما أعتبره غير متوافق على الإطلاق، فأنا أظن أن هذه البرامج موجهة لمن هم في سن 3 – 6 سنوات في الغالب، وهم في حاجه إلى التفاؤل والسعادة، وليسوا في حاجة إلى إحباطهم ووعدهم بالبطالة في المستقبل، وأنا لست مع من يقولون إنه لابد من أن يعرف الأطفال الواقع، فليس هذا واقعًا، بل إحباطًا.

بوجي وطمطم:

ونتيجة هذا الإنتاج الحديث لبرامج الأطفال لم أكن أتخيل أن أرى على القناة الثالثة كل ماهو قديم، فشاهدت "بوجي وطمطم" التي كانت تفتقد لكل الإمكانات، وهي تنتصر على كل الجديد من حيث الفكرة والتنفيذ، واضعًا اعتبارات الزمن في الحسبان.

وأعتقد أن مأساتنا في التعامل مع الأطفال، والفارق بيننا وبين الآخرين- ليس في الإمكانات فقط، فمن الممكن التغلب عليها، ولكن المشكلة تكمن في أننا ننظر إلى الأطفال على أنهم "أشياء صغيرة" لا تدرك، وليس على أنهم بشر من حقهم أن يجدوا الاهتمام فيما يقدم لهم، والفارق شاسع لا تستطيع إخفاؤه، حتى وإن كان العمل جيدًا.

قصص الحيوان في القرآن:

يحكيها يحيى الفخراني في كرتون متميز،

للمخرج: الدكتور مصطفى الفرماوي

والسيناريست: محمد أحمد بهجت.

يمكن أن يكون مسلسل "قصص الحيوان في القرآن" هو أشهر كرتون في رمضان عام 2011، يتميز بأن له رسالة وهدف وفيه معلومات قيمة، ووجهة نظر مختلفة في النظر لقصص الأنبياء وتناولها على لسان الحيوانات، ناهيك عن أن المسلسل من بطولة النجم يحيى الفخراني، كل هذه أسباب تجعله متميزًا

وقصص الحيوان في القرآن تم تنفيذه بتقنية الرسوم المتحركة ثنائية الأبعاد، (وثنائية الأبعاد: هي صورة رقمية مولدة عن طريق الحاسوب، وغالبًا ما تكون مولدة من نماذج ثنائية الأبعاد بتقنيات تحددها هذه النماذج. قد تكون هذه التسمية لفرع من المعلوماتية التي تشمل هذه التقنية، أو للنماذج نفسها، وهذه الرسومات ثنائية الأبعاد تُستخدم بشكل أساسي في برامج صُممت في الأصل لتقنيات الطباعة والرسم، مثل علم الطباعة وعلم الخرائط والرسم الصناعي والإعلان وغيرها. وفي هذه البرامج لا تعتبر هذه الرسومات تمثيلًا للعالم الحقيقي فحسب، بل تعتبر منتجًا مستقلًا ذا قيمة إضافية؛ ولذلك فإن هذه الرسومات هي المفضلة في التقنيات السابقة؛ لأنها تعطي تحكمًا مباشرًا للصورة أكثر من الرسومات ثلاثية الأبعاد.

بدأت الرسومات ثنائية الأبعاد بالظهور في الخمسينيات على شكل رسومات متجهية. وحل محلها نظام رسومات الرستر في العقود اللاحقة. وكانت لغة البرمجة البوست سكربت وأنظمة النوفذة من المعالم الرئيسية في التطوير في هذا المجال).

استخدمت في هذا المسلسل تقنية ثنائية الأبعاد، مع خلفيات بتقنية ثلاثية الأبعاد وإذا أردنا أن نعرف تقنية ثلاثية الأبعاد سنقول (تقنيات توليد الصور ثلاثية

الأبعاد: ما هي الصورة الثلاثية المجسمة؟ هي صورة ثلاثية الأبعاد تنشأ باستخدام الإسقاط الضوئي، والمصطلح مأخوذ من الكلمتين اليونانيتين (holos) وتعني كاملة (whole) و (gramma) وتعني الرسالة فيصبح المعنى "الرسالة الكاملة".

نشأت نظرية الصور المجسمة (Holograms) في عام 1947 من قبل العالم البريطاني والهنغاري الأصل (Dennis Gabor)، الذي كان يعمل على تحسين تصميم المجهر الإلكتروني، فاخترع تقنية جديدة قرر تجربتها باستخدام شعاع من الضوء المفلتر قبل تجربتها على شعاع من الإلكترونات، لكن التجربة لم تكن فعالة إلى أن قدمت التكنولوجيا إمكانية إنتاج ضوء مؤلف من تردد واحد وطول موجة وحيد (وحيد اللون) والذي دعي بـ"الليزر"، والذي تم اختراعه في عام 1960. الصورة ثلاثية الأبعاد (من المفهوم التقني) هي صورة ثنائية الأبعاد (طول × عرض) تمت عليها مجموعة من مراحل المعالجة، التي جعلت الإنسان الذي يراها يشعر بالبعد الثالث (العمق).

بينما لغة شخصيات الحيوانات في المسلسل عربية فصحى لكن غير معقدة، وصوت يحيى الفخراني هادئ جدًا وغني، وكل حيوان يحكي حكايته مع النبي الذي ارتبط به.

فهذا المسلسل يعطينا مثال على الشكل المفترض أن تكون عليه مسلسلات الأطفال.

البرامج والمسلسلات الإذاعية:

أما عن البرامج والمسلسلات الإذاعية فمع الأسف لا أستطيع أن أقول إن هناك برنامج إذاعي قد لفت انتباه الأطفال في عصرنا الحديث، مثلما كنا نحب برامج بابا شارو الغنائية؛ كأغنية أبوالفصاد، أو برنامج أبلة فضيلة غنوة وحدوته الذي كان يغزل كلماته الرائع الراحل الأستاذ نادر أبو الفتوح، وهو من نضب البرنامج من روح المرح بعد رحيله، بالرغم من مثابرة أبلة فضيلة وإصرارها التواجد على الساحة الفنية، وأنا أحترم فيها هذا جيدًا.

ومن البلاد العربية الأخرى المملكة العربية السعودية:

مسلسل بابا فرحان:

مسلسل الأطفال السعودي الشهير، الذي نجح نجاحًا كبيرًا من خلال 13 جزءًا، وهو من تأليف خالد الحربي، ومن إنتاج مؤسسة المكتب (هاني السعدي)، ولقد اشتهر أن المسلسل كان موجهًا للكبار

والصغار، وكان محببًا للكبار والصغار أيضًا، وكان لشخصيات بابا فرحان عدد كبير من المسرحيات التي تنقلت بها في جميع أنحاء مناطق المملكة (والغريب أن المسلسل لا زال في أذهان الناس، ولم ينسوه حتى الآن). ولقد شارك في هذا المسلسل نجوم كثيرة من أنحاء الوطن العربي، أمثال: صلاح عبد الله وياسر جلال وعبير عيسى ونشوى مصطفى وداليا مصطفى، وهو يعتبر من أهم مسلسلات الأطفال في الخليج العربي.

ولقد كانت آخر أجزاء المسلسل سنة 2004، بعد ذلك توقف المسلسل عن العرض، ولكن بعد فترة من توقفة طالب الكثير بعودة المسلسل.

"بابا فرحان" كانت أفكاره مختلفة وأسلوبه جديد، حيث قرر منتجه الفنان السعودي هاني السعدي وبالاتفاق مع التلفزيون السعودي- تقديم مواضيع هادفة تساهم في تنمية حب الطفل للوطن، ومحاربة الإرهاب، وتعلم الطفل وبطريقة غير مباشرة التربية الأمنية المناسبة لمواضيع الساعة، وهي مكافحة التطرف والعنف والتعصب.

وأكد السعدي أنه حرص على مجاراة التقنية والعصر الحديث، حيث حول المنتج شخصية «بابا فرحان»، والتي حققت نجاحًا منذ انطلاقتها في بداية التسعينيات إلى «جرافبك»، وانضمت إليها عدة شخصيات طفولية معروفة، مثل علاء الدين وجحا وحماره وجعلص وشهرزاد وديكها شهبور، بالإضافة إلى شخصية جديدة أطلق عليها اسم «حكاية».

الإذاعة اليمنية:

كان أول كاتب ومقدم للأطفال في الإذاعة عام 1956م هو الأستاذ علوي السقاف في إذاعة عدن، حيث بدأ بتقديم ركن أسبوعي للأطفال بأغان وحكايات مصرية، ثم اتجه إلى شعراء وملحنين يمنيين لتأليف أغان تمثيلية يؤديها أطفال يمنيون، وكان القاص أحمد شرف الرفاعي أول من بادر بتأليف أوبريت إذاعي يمني تحت اسم "التفاحة"، والتي تحث على طاعة الوالدين، وخاصة الأم، ثم أبريت (الكتكوت العكروت)، والتي تعلم الأطفال عدم التفرقة العنصرية، ولحنها الفنان أحمد بن أحمد قاسم، وطور المبدع علوي السقاف برنامجه للنزول إلى ملاعب الأطفال، وتسجيل أغاني لعبهم، واستمع لكثير من تطلعاتهم وآمالهم؛ ليثري برنامجهم الأسبوعي، أما في إذاعة صنعاء فقد كان له الريادة في تقديم برنامج خاص للأطفال في منتصف الستينيات "بابا محمد موسى"، إلا

أنه لم يقدم تمثيليات غنائية أو قصصية يمنية، فقط أناشيد من مدارسهم، وكان يجري مقابلات مع الأطفال ويقدم تمثيليات وأغاني مصرية. اشتهر الأديب المبدع عبدالرحمن مظهر ببابا عبدالرحمن مظهر؛ لغزارة ما قدمه للأطفال من تمثيليات وأغان وبرامج منوعة.

المسلسل القطرى:

العرندس: مسلسل من ثمانينيات القرن الماضي، ولقي محبة شديدة وإقبالًا كبيرًا من أطفال الخليج، وكان من تمثيل الممثل المصري جمال إسماعيل، وغانم السليطي، وعلي مرزا، وغازي حسين.

تجربة جديدة:

هناك من قرر أن يعيش أسبوعًا واحدًا مع برامج الأطفال، هذا ما قام به مدير الإعلام بالمجلس العربي للطفولة والتنمية الأستاذ/ عبد المنعم الأشنيهي، في دراسة تناولت أثر البرامج التلفزيونية الموجهة لأطفالنا، تم رصد إحدى القنوات العربية المتخصصة في الأطفال لمدة أسبوع واحد فقط فكانت النتائج التالية:

- بتحليل ما بثته هذه القناة من أفلام خلال نفس الفترة وجد أن:

30٪ منها تتناول موضوعات جنسية، و27٪ تعالج الجريمة، و15٪ تدور حول الحب بمعناه الشهواني.

وأوضحت الدراسة أن تحليل مضمون الرسوم المتحركة المستوردة من الغرب التي عرضتها نفس القناة الفضائية العربية خلال نفس الفترة- كشف عن أنها تتضمن عنفًا لفظيًّا تكرر 370 مرة، ونسبة بلغت 61٪، وبمعدل نسبي يفوق العنف البدني الذي بلغت نسبته 39٪ في أحد مسلسلات الرسوم المتحركة (سلاحف النينجا)، كما تنوعت مظاهر العنف اللفظي، حيث ظهر السب والشتم بنسبة 49٪، والتهديد بالانتقام بنسبة 23٪، والتحريض 14٪، والاستهزاء والسخرية بالآخرين 12٪، والقذف 3٪.

من جهة أخرى تجسد العنف البدني في سبعة مظاهر، يتصدرها الضرب بالأيدي بمعدل نسبي 25٪، فإلقاء الأشياء على الآخرين بنسبة 20٪، ثم تقييد حركتهم بنسبة 18٪، ثم الشروع في القتل بنسبة 17٪، ثم خطف الأشخاص بنسبة 9٪، فالسرقة بالإكراه بنسبة 7٪، وأخيرًا الحبس بمعدل نسبي 3٪.

يضاف إلى ذلك أن مؤثرات الصوت والصورة والحركة التي يراها الطفل أمامه

في الرسوم المتحركة تشده وتنقله إلى عالم آخر غير واقعي، فتراه متسمرًا أمام التلفاز يتابع الأحداث بكل اهتمام وانتباه، ويكاد نفسه ينقطع إذا ما تأزّم الموقف، ثم تنطلق صيحاته وتتحرك يداه بعنف وعفوية عند أي موقف مثير، ناسيًا ما حوله ومن حوله. وبالدراسة وُجد أن الأطفال الذين يُقلّدون حركات: (غرينديايزر) و(أبطال الملاعب) و(الرجل الحديدي) و(الكابتن ماجد)- قد بلغوا نسبة 19.28٪.

- كما قال البروفيسور (هان) الباحث الكوري: لأن إنتاج ديزني هو من الرسوم المتحركة الموجهة للأطفال والعائلات- فإن الناس يميلون إلى تقبّل ما يأتي فيها، والثقة بأنّ كل فليم كرتون يحتوي على قصص جيدة وجميلة وبريئة بدون أي تحفظات أو فحص مسبق، وأكد أن النظرة العامة تعد الشخصيات الكرتونية فاقدة للهوية، وهذا ما يسهل انتشارها ونشرها لأيديولوجية راسميها.

د- آراء تحل الإشكالية:

والسؤال الذي يقدم نفسه هل أعددنا أنفسنا وجامعاتنا أو مراكز البحوث عندنا كعرب لدراسة أدب الطفل المسموع والمرئي من ناحية العنف والمؤثرات الأخرى السلبية؟

للإجابة عن السؤال السابق سأقول: لا، ولكني أنا كأم ومربية لطفل عليّ أن أبحث عن الصورة المثالية لتفادي السلوك غير اللائق أو العنيف الذي قد يصدر عن طفلي؛ نتيجة تعرضه لمشاهد العنف وخلافه، ولذلك بحثت ووجدت آراء لمتخصصين تقول ما يتلخص في الآتي:

1- ضرورة أن تخصص لطفلك وقتًا لمشاهدة بعض الأفلام النافعة، أو بعض البرامج القيمة، أو الأفلام التي تتحدث عن الطبيعة وحيواناتها، أو الفلك ونجومه وأفلاكه، فهو بحاجة إلى الثقافة والمعرفة، وشجعه عليها، ولكن لا تتركها أيضًا تستأثر بوقته، وعليك أيضًا أن تعلّم طفلك أن هناك أوقاتًا للجد والعمل المثمر، وهناك أوقات للعب، ومن الخطأ أن يطغى وقت اللعب على وقت الجد.

2- حيث إن العنف والقوة من أهم الصفات التي تجذب أطفالنا لأدب الطفل خاصة المرئي- يأتي دورنا، فعلينا أن نعلم الطفل الفرق بين العنف والقوة المحمودة، فثمة خيط رفيع بين العنف والقوة، فالقوة قيمة إيجابية إذا استخدمت في الحق والخير، بينما العنف قوة تدميرية لا نفع منها. وحينما جاءت أفلام الرسوم المتحركة وغيرها من المسلسلات روجت للعنف بلا هدف، أي

العنف للعنف نفسه، وربطت بين العنف والخيال الجامح، فظهرت أفلام مثل بيونك سكس، وجرانديزر، وسلاحف النينجا وغيرها. كان علينا ألا نحرم أطفالنا من مشاهدتها لكن مع هذه المشاهدة علينا تسليح أطفالنا بساعة من القراءة اليومية لقصص تزرع فيهم الجانب الإنساني والعقلي الرشيد، ومع الأسف نحن كمربين وأولياء أمور في الدول العربية نحافظ على أبنائنا، ونحافظ على سلامة مجتمع الأطفال بمفردنا، أي بالجهود الذاتية، بينما الحكومات المسئولة عن محاربة العنف في القنوات الفضائية لا دور لها على الإطلاق، بينما نرى مثلًا أن السلطات الإعلامية الفرنسية أو مجلس الإعلام الفرنسي قرر محاربة العنف في أفلام الصور المتحركة (الكرتون)، وطالب شركات إنتاج هذه الأفلام تجنب العنف في أفلامها القادمة، كما طالب التلفزيون بالتركيز في عرض الأفلام الخالية من العنف، أو التي تقل فيها جرعة العنف، كما طالبت بعض المنظمات الأمريكية أمثال ميديا سكوب بإزالة العنف من برامج التلفزيون، وإعطاء القائمين على صناعة الأفلام وغيرها من البرامج التلفزيونية قوانين وتوجيهات لاستخدامها؛ من أجل الحصول على برامج تتسم بمسئولية أكثر.

وهناك آراء عربية تبرئ المسئولين عن تقديم هذه البرامج والمسلسلات التي تبث العنف، وكثير من المواقف غير المحمودة من صغارنا ترى أن علينا توفير:

* مناخ ديمقراطي يؤكد على استقلال الطفل وتأكيده لذاته.

* مناخ يدعم روح الإيثار والتعاون، وينمي روح المثابرة.

* إعداد البرامج التي تدرب الأطفال على حرية توجيه الأسئلة والاستفسار.

* إعداد البرامج التي تتيح الفرصة لاكتشاف الطفل لقدراته ومواهبه ومهاراته، وتحديد جوانب القوة والضعف لديه، لكن نحن نرى أن أجهزة الإعلام إذا ما أُحسِن استخدامها أدت دورًا إيجابيًّا مهمًّا في تثقيف أبناء الأمة العربية، واستطاعت أن تغير من ظروفها، وأن تأخذ بيدها لما هو أفضل وأحسن، وأن هذا الأمر يتطلب وضع إستراتيجية لكل وسيلة من وسائل الإعلام المعاصرة؛ لتجعل منها أجهزة للتنوير والثقافة العربية، ولن يتأتى لها ذلك إلا إذا التزمت بالمنهج العلمي السليم لبناء شخصية الأجيال العربية.

وحينما بحثت وجدت بعض المقالات التي تتحدث تارة عن موضوع أدب الطفل المسموع والمرئي في العالم العربي، وتارة أخرى تشكو من قلة الإنتاج، وتدني المستوى، فالأستاذ حسين حامد كتب في مجلة المجلة عام 1998 تحت عنوان (قنوات الأطفال العربية تخطاها الزمن) أشار فيها إلى كثرة القنوات الفضائية المتخصصة (الأخبار، والتعليمية، والمنوعات، والأفلام، والأطفال) وأشار إلى أنها كلها تهتم بالحاضر، بينما قناة الأطفال وحدها التي تهتم بالمستقبل. وصف حال هذه القنوات بأنها ما تزال تعتمد على البرامج المستوردة، أو على برامج وأفلام تخطاها الزمن، واقترح ثلاثة محاور لانتشال هذه القنوات من تخلفها؛ فالمحور الأول أن يتم الاهتمام بالكمبيوتر، وأهمية هذا الجهاز، والدور الذي يقوم به في الحياة الحاضرة والمستقبل، أما المحور الثاني فهو ضرورة الاهتمام بالفيلم التسجيلي، والمحور الثالث الاهتمام بالمسابقات الرياضية بين المدارس والنوادي والأحياء.

وختم حامد مقالته بقوله:"إننا لا نريد أن نضيف جيلًا جديدًا مخدرًا مهترئ الوجدان مزيف الإرادة، بل نريد جيلًا يعرف كيف يحصل على المعلومات ويحافظ عليها ويحولها إلى معارف، يستفيد منها بعقل واع وإدراك سليم..." وهنا أريد أن أثير تساؤلًا: هل تقدمت البرامج التي تقدمها القنوات الفضائية المتخصصة في الطفولة في عام 2012 عن عام 1998 بالقدر الذي أشار اليه الأستاذ حسين حامد؟ أعتقد أن الاجابة ليست في صالح هذه القنوات فهي بالفعل اهتمت بالكمبيوتر، لكن مع الأسف أكثر البرامج والمسلسلات المقدمة للأطفال العرب هي برامج ومسلسلات مستوردة من الصين، وغيرها من البلاد المنتجة لهذه النوعية، ويرجع ذلك لرخص ثمن هذه المسلسلات الكرتونية وبرامج الأطفال، فلماذا يكبد المنتج العربي نفسه عناء الإنتاج العربي الغالي، وفي يده أن يقدم صورة قادرة على اجتذاب الطفل، حتى وإن كانت مستوردة، ولاتحافظ على هوية أو أخلاق أوسلوك الطفل العربي؟! وحينما أمعنت في البحث وجدت أن هناك من اتفق معي ومع الأستاذ حسين حامد في الرأي وهو الدكتور عبد الملك مرتاض (عكاظ، 15جمادى الأولى، 1419) حيث قال: تكنولوجيا السلاح الأجنبي تسيطر على جيوشنا، وتكنولوجيا الثقافة السمعية البصرية تهيمن على تلفازنا، فمتى يقع التفكير في تحويل ثقافة الطفل العربي من مستوى الحكي والسرد والشفوية والرواية إلى مستوى التكنولوجيا الجديدة الماثلة، خصوصًا في المغريات السمعية البصرية، التي لا تزال الولايات المتحدة الأمريكية تغزو بها العالم

المعاصر كله؟! إلى متى يظل الطفل العربي عالة على السينما العالمية، وعلى الثقافة الغربية في الوقت ذاته؟ وإلى متى نظل نحن راضين نرى ونسمع ولا ننكر ونكتفي بمجرد ترجمة تلك الأفلام ومسلسلات الأطفال إلى اللغة العربية؟ وهل يكفينا فخرًا أن نجتزئ بتعريبها ثم لا نفعل بعد ذلك شيئاً؟ أما الأستاذ سعد الدوسري فقد علّق على أحد برامج قناة الجزيرة متسائلًا: " من مِنْ أثرياء المسلمين دعم إنتاج أفلام سينمائية كرتونية للأطفال عبر أضخم شركات الإنتاج العالمية، ليقول من خلالها ما هو الإسلام، كرسالة لكل أطفال العالم؟ وأضيف معه يجب أن لا نتوقع من الشركات العالمية أن تنتج لنا أفلامًا تحمل مضمونًا إسلاميًا أو عربيًا مهما دفعنا لها من أموال، ولكن علينا أن ننشئ شركات عربية إسلامية لهذا الهدف.

المراجع:

- أحمد شاو الغالي: اكتساب اللغة عند الأطفال، دراسات في التنشئة الاجتماعية للأطفال، الكويت.
- أحمد زلط: معجم الطفولة مفاهيم مصطلحية (القاهرة)
- بحث الأطفال وبرامجهم الإذاعية والتلفزيونية خلال فصل الصيف (القاهرة)
- منتديات نبض الطفل، أدب الأطفال.
- منتديات رداء الليل، أدب الأطفال (مفهومه وأهدافه).
- يعقوب الشاروني على شبكة الإنترنت (دنيا الثقافة).
- حنان عبده أحمد ناصر النويرة: المركز الوطني للمعلومات (NIC)، اليمن، موقع على الإنترنت.
- وكيبيديا (الموسوعة الحرة على الإنترنت).

التقنية الرقمية (الإنترنت) ودورها في أدب الطفل

السيد نجم

هذه قراءة تحليلية لتقييم التقنية الرقمية (الإنترنت)، وبيان خصائصها (إيجابًا وسلبًا)، بحيث يمكن تزكية جملة الإيجابيات، والتخلص من السلبيات. كما تشير تلك القراءة إلى التقنية الشفهية، والتقنية الكتابية (الطباعة) كتقنيات لا يمكن تجاهلها، ثم التقنية الرقمية بشكل تفصيلي.

تقنيات إبداع أدب الطفل:

أ- ما هي التقنية؟

تعد التقنية المستخدمة في حمل وتوصيل العمل الفني للطفل- أحد العناصر المهمة التي يتكون منها الخطاب الأدبي والثقافي المعرفي للطفل، ويعني الحالة التي يتواجد عليها النص في زمن التلقي، والتي تؤثر على تكوين ورؤية المتلقي.

كان التلقين هو المناسب للطفل من خلال التقنية الشفهية، التي رافقت الطفل منذ فجر البشرية (والآن هي التقنية الشائعة في مرحلة ما قبل المرحلة الكتابية، وما زال مهمًا في مراحل ما قبل المدرسة)، وهو عبارة عن مجموعة من السير والحكايات والأحاجي والنوادر، على شكل قصص مروية للطفل. ثم أصبح للورق منجزه الخاص مع التقنية الكتابية في تشكيل ونشر "أدب وثقافة الطفل"، وأصبح له لغته الخاصة به، بما يتناسب مع المرحلة العمرية للطفل؛ ما بين الكتاب، الصحيفة، المجلة، الألعاب الثقافية، وغيرها. وأخيرًا التقنية الرقمية، التي أتاحت مجموعة من الإبداعات القصصية والشعرية والثقافية العامة، بالإضافة إلى الألعاب الإلكترونية الجديدة، كنص ثقافي جديد للطفل. (1)

ب- نشأة التقنيات وتطورها:

هي مراحل ثلاث نشأ ورسخ فيها أدب الطفل، تلك النشأة بدت على ارتباط جوهري بالتقنية المتاحة، في كل مرحلة؛ المرحلة الشفهية، ثم المرحلة الكتابية، وأخيرًا المرحلة الرقمية.

أولا: التقنية الشفهية:

راجت تلك التقنية الشفهية وتطورت بتطور التفكير الإنساني، لفترة تعد بالقرون (منذ أن عرف الإنسان الاستقرار والحياة

الاجتماعية، حتى بدأ يعرف الكتابة ويسجل أفكاره وأخباره، على الجلود والحرير والبردي والفخار والحجارة، وبدت ذروة نجاح الإنسان مع اختراع آلة الطباعة)، حيث بزغت إلى جانب الملاحم والأساطير الأحاجي والألغاز والنوادر، والسيرة وغيرها. كما استمرت وراجت مع المرحلة التعليمية الأولى للطفل، وتعضيد البحوث التربوية لها.

تلك التقنية اعتمدت على "التلقين" كوسيلة لإيصال الأفكار، سواء من الجدة والجد، أو الأم والأب. عرفت الجماعات البشرية السامر، كان بينهم من يقوم بعمل شاعر الربابة أو المغني الشعبي، حيث القدرة الحكائية موهبة للبعض. فكل الملاحم والأساطير المعروفة هي مادة جيّدة لإبداع الطفل (الآن).

ثانيًا: التقنية الكتابية:

بدأت التقنية الكتابية تاريخيًا قبل اختراع "آلة الطباعة"، وكانت الكتابة على جدران المعابد، والرقائق المختلفة. وإن راج أدب الطفل القديم المتمثل في توظيف الخوارق والأساطير والحكايات، إلا أنه جاء بعد اختراع (آلة الطباعة) التي لعبت دورًا جديدًا في تاريخ الثقافة الإنسانية. ثم بدأت الصيحة بضرورة طباعة الكتاب الخاص بالطفل، من حيث (الشكل والمضمون)، ووجدت الدعوة صداها، فكانت كتب الطفل في القرن السابع عشر الميلادي، والحافلة بقيم الوعظ والإرشاد، كما اعتمدت على الأصول الشعبية، ومواضيع الشيطان والجن والسحر (2).

في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي ظهرت كتابات "جون نيوبري"، حيث كانت كتبه متضمنة بعض الصور الجذابة التي تجعل من الكتاب سلعة مرغوبة للطفل الصغير، بالإضافة إلى الورق الجيد والإخراج الفني الجيد. ومن المعروف أن أول كتب الأطفال في العصر الحديث، كانت بالقرن التاسع عشر، التي طبعت في فرنسا عام 1830م، بينما أول مطبوعة عربية للطفل كانت (روضة المدارس- مصر) عام 1870م (3).

ثالثًا: التقنية الرقمية:

يقترح الكاتب تعريفًا لأدب الطفل يتوافق والمعطى التقني الجديد: "هو كل نص يتشكل بحسب معطيات التقنية الرقمية، بتوظيف اللغة الرقمية والبرامج المتاحة داخل جهاز الكمبيوتر، بحيث يتضمن "الصورة- الصوت- اللون- الحركة- الكلمة"، في تشكيل فني، يساعد الطفل على نمو الذوق والشخصية، ويتوافق

مع احتياجات عالم الطفل الشعورية والمعرفية".

تتخذ النصوص الرقمية للطفل أشكال "القصة/ الحكاية/ الألعاب الثقافية والترفيهية/ الشعر"، وكلها أشكال تبعث على السرور والبهجة للطفل، وتعد النصوص الرقمية أكثر إثارة ودهشة للأطفال. كما أن تلك النصوص الرقمية تؤدي الوظائف العامة للنصوص الورقية، من حيث كونها وسيلة تربوية وتعليمية، وتساعد الصغير على التخلص من انطوائه والإحساس بالإيجابية، حين يشارك في إنتاج النص، والانتقال من مفهوم إحساس الفردية إلى الجماعية.

ركائز أدب الطفل الرقمي:

الركيزة الأولى: كاتب أدب الطفل الرقمي هو المتعامل الواعي بأسرار التقنيات السردية/ المشهدية، بالإضافة إلى أسرار التقنيات التكنولوجية في بناء العمل الأدبي الرقمي، مع قدرة المبدع الرقمي في توظيف هذا العنصر أو ذاك، وبدرجة نجاح مناسبة تحقق توظيف العناصر المختلفة في البناء الكلي للعمل الإبداعي الرقمي(4).

إذا كان العرف يشير إلى أن الكاتب / المبدع (عمومًا) يتميز بقدر وافر من الخيال الحي والخصب، مع المثابرة على الإنجاز، وامتلاك الرؤية المستقبلية، والإحاطة بالواقع المعاش، وخصوصية التناول والمعالجة الفنية لأفكاره، وغيرها من الملامح الضرورية لإنتاج إبداع جيد - فإن كاتب أدب الطفل الرقمي يزيد عليه البحث عن الحلول التقنية لإنتاج عمله الفني المنتظر، من خلال السؤال المحوري: "عم سوف يعبر؟ كيف يتم التعبير؟"(5).

الإجابة هي أن يتحلى الكاتب الرقمي بالآتي:

1- البحث في جوهر خصائص الثقافة الرقمية: لم تعد "محاور الثقافة الرقمية" منفصلة عن جوهر العملية الإبداعية، بحيث بات على الكاتب مواكبة وفهم دلالة بعض القضايا، مثل: "غلبة الصورة في الثقافة الرقمية- آفاق الإنجازات المتوقعة بفضل توظيف التقنية الرقمية، وغيرها".

2- على الكاتب الإلمام بأسرار الكمبيوتر ولغة البرمجة، وعليه أن يتقن لغة الـ (HTML)، وغيرها. وعليه أن يعرف فن الجرافيك والإخراج السينمائي، وأن يعرف فن الـ (Animation)، والكتابة بالصورة المتحركة والثابتة، واستخدام مؤثرات بصرية وسمعية مختلفة، باستخدام برنامج الفلاش ماكرو ميديا، وطرق الاستعانة بمقاطع من أفلام سينمائية، وغيرها.

3- أن يكون ملمًّا بأسرار فنون الكتابة السردية، وسيناريو السينما، وكتابة المشاهد المسرحية، وأسرار الكتابة الشعرية من موسيقى وصور فنية وأوزان، وغيرها.

4- أن يكون ملمًّا بأبعاد القضية / المشكلة المطروحة للبحث في المجالات المعرفية والاقتصادية والإعلامية المختلفة، ومن أية وجهة نظر سوف يطرحها على الطفل.

5- مع الوضع في الاعتبار أن المنفذ الفعلي للتقنيات المهارية، ربما مبرمج أو مهندس، أو تقني ما، ومع ذلك يلزم أن يكون الكاتب متابعًا عن فهم.

6- قد يكون التخصص في مجال أدبي معين، غير متاح حاليًا، إلا أنه مستقبلًا يفضل الكاتب الرقمي المتخصص، مثل كتابة الأعمال الأدبية للطفل.

7- الوعي بسلبيات "الصورة"، كالوعي بكل معطياتها الإيجابية، مثل معطى السماء المفتوحة وتأثيرها على خصوصية الشعوب، وعدم مراعاة الصورة للمراحل السنية بالنسبة للأطفال.

8- الوعي بسلبيات الشبكة العنكبوتية، مثل سهولة النشر وإقدام البعض على نشر ما يعد تجارب أولية وغير جديرة بالنشر، وأيضًا السرقات الفكرية، وكذلك إدمان الإنترنت (6).

الركيزة الثانية: محتوى أدب الطفل مع التقنية الرقمية: إن محتوى أدب الطفل بات على صلة أوثق بخصائص القرن الجديد، حيث إن التشابك بين الثقافة والأدب الرقمي والطفل، وخصائص ومعطيات التقنية الرقمية- قد أفرزا لونًا جديدًا من الثقافة والأدب للطفل، تمثل في عدة أشكال على الشاشة، منها: شيوع وغلبة الثقافة العلمية وأدب الخيال العلمي للطفل. كما أن تقنيات الحواسيب أتاحت إنتاج نصوص رقمية متنوعة تحت اسم "ألعاب الفيديو". تم توظيف التقنيات الرقمية في الحاسوب لإعادة إنتاج قصص وحكايات تراثية أو حديثة، مع الاستفادة من هذه الإمكانات، وأخيرًا توظيف الشاشة كصفحة ورقية.

تتيح التقنية الرقمية طاقة متجددة للتلقي، وملامح لغة جديدة. قال "روبرت لوباج" عام 1997م عن أعماله التي تعتمد على فكرة/ تقنية الإبداع التنقيحي: إنها أشبه بالصينية الممتلئة بالمشهيات، نختار منها ما نشتهي. أما الإبداع التنقيحي فهو المعتمد على فكرة الاختيار وإعادة الترتيب والإضافة، مثل الفكرة الموسيقية "جوكي ديسك DJ"، حيث الصوتيات القصيرة والمتقطعة، وإعادة مزج الألحان الأصلية،

وإعادة ترتيبها لخلق موسيقى جديدة، وغيرها من الأشكال الجديدة في كافة الفنون والآداب. وقد استتبع ما عرف بـ "الإبداع التنقيحي" خاصية: "التفاعلية"، سواء للترفيه أو التعليم.. و"الانتقائية"، سواء للمحتوى أو الشكل، وهو ما ينتج أعمالًا هجينية، تعتمد على الإبداع التعاوني بين عدد من المبدعين. كما أتاحت للطفل إمكانية التفاعل والمشاركة (7).

خصائص البلاغة الرقمية الجديدة:

أ- ملامح وأشكال استخدامات "شاشة" جهاز الحاسوب، وأدب الطفل:

- كتابة العمل الإبداعي على صفحة الويب أو شاشة الكمبيوتر، ثم حفظه، وهو ما يعني أن استخدم الحاسوب- كما الورق- هو في التسجيل ثم الحفظ.

- استخدم بعض الأدباء مصطلحات ومحتويات شبكة الإنترنت ضمن نسيج أعماله الإبداعية، وهو ما يعني دخول الجهاز وشبكة الإنترنت ضمن هموم الكاتب، ومن نسيج عمله الإبداعي (الورقي)، مع تمثل للتقنيات أيضًا (مثل شكل البريد الإلكتروني، والدردشة.. إلخ).

- من الأدباء من تجاوز الاقتراب الشكلي من الإنترنت، وسعى إلى إبداع جديد يعتمد على الإمكانات غير التقليدية التي تتيحها الشبكة، خصوصًا في أدب الطفل الورقي، مثل توظيف الصورة والصوت واللون مع الكلمة في لوحات متعددة لعدد من الصفحات المتتابعة، وأخيرًا الإبداع الرقمي، وهو يعتمد على إنتاج ما يشبه الفيلم السينمائي، وفهم المبدع لتقنيات المونتاج والمكساج والتلوين والإخراج الفني، بالإضافة للإبداع بالكلمة.

ب- عناصر الإبداع الرقمي الجديد للطفل: وسائط التقنية الرقمية، هي: الصورة – الصوت – اللون والرسم، ثم الحركة، وتجيء الكلمة في النهاية (بعد أن كانت قبلًا في المقدمة). وهو ما يعني أن "النص الرقمي" متعدد الأدوات، ومتنوع، يخاطب الأحاسيس والمشاعر والعقل، وسوف نتناول بعضًا من عناصرها.

* **الصورة ودورها المهم في الإبداع الجديد:** إن للصورة مميزات وخواص تجعلها على قدر من الأهمية لا يمكن إغفاله. فالصورة لها طبيعة رمزية واختزالية معًا، يحكمها قانون: "أن ترى يعني أن تختصر"، لذا وصفت الصورة بواقعيتها، فهي قادرة على التوصيل الناجح بتأثير أكبر من تأثير الكلمة (لوحظ أن استيعاب الفرد للمعلومات يزداد بنسبة 35٪ عند استخدام الصوت والصورة معًا) (8).

* **الصوت معضد للصورة في اللغة الرقمية:** يعد الصوت وسيط مهم بين الإنسان والبيئة التي يعيش فيها، وهو عادة يقسم إلى صوت مرتفع وآخر منخفض، أو أصوات منفرة وأخرى محببة. وقد بدأ الموسيقي "شيفر" دراساته حول كون الصوت مجالًا مهمًّا في الاتصال، أو "الاتصال الصوتي". وقد تبعه الباحث "تروا"، الذي خلص إلى أهمية الصوت في كونه وسيلة لتبادل المعلومات، وخلص إلى أنه عادة يرجع الصوت إلى السؤال: ما أو من؟ أي السؤال عن مصدر الصوت، إلا أنه لاحظ أن بيئة المستقبل، يمكن أن تتقبل أصوات ربما حادة أو منفرة، مثل تلك الصفارة (الصوت الحاد) التي تسبق تشغيل الإنترنت، ومع ذلك لا يشعر المستمع بالنفور؛ لأنها تهيئ المستمع للدخول في الشبكة (9).

* **تعزيز الثقافة البصرية باستخدام الألوان:** البصر حاسة تزود الإنسان بالمعلومات، وتساهم- إلى جانب السمع- في تكوين الفرد الثقافي، كما تساهم في تشكيل قدرته على رؤية الأشياء، والتعرف على دقائق الأشياء. والبصر على خلاف السمع (الذي ليس له سوى بُعدٍ واحد)، بينما البصر له عدة أبعاد، وللبصر وظيفة توثيقية، وله وظيفته في جلاء البصيرة. تتشكل البصيرة بما تتشكل به الثقافة البصرية، تلك التي تعتمد على الرؤية والمراقبة والقراءة، والبصر يتشارك مع غيره على الشاشة (10).

لا يمكن إغفال تأثير الألوان المصاحبة للصورة، وتأثيرها على الشخصية، يقول الحق سبحانه وتعالى:

﴿ وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ﴿٢٧﴾ وَمِنَ ٱلنَّاسِ وَٱلدَّوَآبِّ وَٱلْأَنْعَٰمِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهُۥ كَذَٰلِكَ ﴾[فاطر].

تشير د. عبير سلامة إلى أنه توجد في السياقات النقدية الغربية، والموسوعات، أن البلاغة تهتم بالعلاقة بين الصورة والنص (في الأفلام، والإعلانات، وصفحات الإنترنت، إلخ)، والصور في البلاغة المرئية تعبيرات عقلية عن المعنى الثقافي. يستوعب مصطلح بلاغة الإنترنت جوانب جديدة للدراسة، قد يساعد في تفسير كيفية الإقناع/ التأثير في هذه البلاغة، عندما يُعاد تشكيلها في الوسيط الجديد؛ لأنه يساعد في تفسير كيف يدعم الاتصال طرق التعبير عن الذات والإبداع المشترك، فبلاغة الإنترنت تقاس على جانبين: الاعتبارات الوظيفية، والأخرى جمالية (11).

خصائص المنتج الإبداعي للطفل مع التقنية الرقمية:

أولًا: تزكية الثقافة العلمية والخيال العلمي في أدب الطفل:

تشير الدراسات في مجال تاريخ العلوم، إلى أن القرن العشرين قفز بالإنجاز العلمي في كافة المجالات، وأنه على صورتين متلازمتين: أصبح معقدا عن ذي قبل، وأيضًا المادة العلمية متضخمة ومتنوعة ما بين الفيزياء والعلوم الرياضية والطب والبيئة وتكنولوجيا الفضاء، ثم البيولوجيا الحيوية، وغيرها.

إن من يتصدى للكتابة للطفل عليه أن يعي هدفه، وأن يتسلح بالمعلومة العلمية، ويتخير موضوعه، والقارئ الذي سيتوجه إليه يجب أن يتعرف على: "عالم الطبيعة من حوله"، و "استيعاب وفهم جوهر العلم، على اعتبار أنه طريقة في التفكير"، و "فهم أن كل العلوم على اتصال وتواصل، فلم يعد عالم الكيمياء بعيدا عن عالم الطب والهندسة مثلا"، و"أن العلوم على صور متطورة دومًا". بتلك المحاور مع تبسيطها يمكن للطفل التطلع إلى المستقبل وهو واع بأن العلم ليس أمرًا مجردًا، كما يمكن أن يستوعب فكرة أن الإنسان عنصر من عناصر البيئة أو الطبيعة، يتفاعل معها وتتفاعل به (12).

لعل توصيل فكرة أن في العلم ما هو قابل للخطأ وما هو قابل للصواب، مع مزيد من البحث- يمثل دعمًا وتزكية لمبدأ "التفكير العلمي" الواجب على الطفل فهمه، وبه يمكن وضع بذرة ملمح "التطور" من حيث أهميته وضرورته في العلوم نفسها، وحتى في حوارات الحياة التقليدية.

كما يلزم أن يكون الكاتب فاهمًا لجوهر حقيقة العلم؛ حتى لا يبدو أنه يعمل في اتجاه واحد وغير ملم بطبيعة العلم، التي هي: أن العلم قابل للفهم، كل العلوم قابلة للتغيير والتطوير، وليس بوسع العلوم أن تقدم إجابات عن كل الأسئلة. يعتمد العلم على الإثبات والبرهان، وأن الخيال مشارك للأفكار العلمية في رأس العالم، كما أن التناول الإجرائي للفكرة العلمية- من ناحية الأسلوب والمعالجة الفنية- يجب أن يكون مناسبًا وجيدًا وبسيطًا (13).

ثانيًا: التقنية الرقمية ومعطيات أخرى يشارك أدب الأطفال في إنتاجها:

1- إنتاج ألعاب الأطفال، أو "ألعاب الفيديو":

لعل ألعاب الفيديو والكمبيوتر، هي أكثر البنود التي يتعامل الطفل معها، وأغلب ما يتناوله الانتقاد إليها يتعلق

بملامح أخلاقية، ويتسم بالتعميم والمبالغة. بينما هناك بعض الألعاب تتميز بتنمية مهارات محددة، مثل التوافق الحركي البصري، وغيرها لتنمية الذكاء وتنشيط الملكات الذهنية. فضلًا عن توافر عنصر التفاعلية، الذي يعد من أهم خصائص التقنية الرقمية، سواء في الألعاب أو غيرها. ويرى بعض التربويين أن بعض تلك الألعاب، تزكي ملكة اتخاذ القرار، وسط الفوضى الظاهرة في اللعبة، وعلى اللاعب (الطفل) إعادة الترتيب والتنسيق؛ حتى يحقق الهدف. فيما يرى البعض أن أبسط أنواع الألعاب (الجيدة) قد تعد إنجازًا طيبًا، ففي لعبة مباراة كرة القدم، مجرد إحراز هدف، والنجاح في تحقيقه- هو منجز نسبي هائل عند طفل المرحلة العمرية (من 3 إلى 6سنوات). يعد كل ما سبق أمرًا مختلفًا، وأكثر جدوى، عن الميل إلى الاسترخاء والتلقين وتلقي المعلومات. وهو ما يشكل نقلة لتهيئة الطفل لتلقي تعليمه بعيدًا عن وسيلة التلقين والحفظ.

أثناء أحد الحوارات مع مجموعة من الأطفال، من أعمار مختلفة، حول جدوى بعض الألعاب بالنسبة لهم- أفاد طفل في الخامسة من عمره: "أحب لعبة مباراة كرة القدم؛ لأنني أحرز هدفًا". ومع طفل آخر، كان رده سؤالًا منه يقول: "هل يمكنكِ اللعب مع شخصيات سوبرمان والرجل الوطواط في الحياة العاديّة؟". ثم تابع: "أنا أستطيع القيام بذلك، من خلال التفاعل والاندماج معها"(14).

2- إعادة إنتاج المنتج الورقي بالاستفادة من التقنية الرقمية:

وهو ما يعني الاستفادة بالمعطى الأدبي الورقي، ثم إعادة إنتاجه بالتقنية الرقمية، بحيث يمكن الاستفادة من عناصرها المشار إليها سلفًا.

3- إعادة إنتاج المنتج الورقي إلى رقمي دون إضافة جوهرية للنص الورقي: مثل أغلب مجلات الطفل التي تعيد نشر موادها على الشاشة.

ماذا قدمت الشاشة لأدب الطفل؟:

* بات التفاعل في الألعاب الإلكترونية للأطفال مع المشاهد، الذي لم يعد سلبيًا- أكثر توحدًا مع الشاشة، ففي لعبة «نجم الغناء»، لم يعد دور اللاعب (المشاهد) يقتصر على الغناء، بل أصبح مطلوبًا منه أن يرقص ويتمايل، وسوف يشاهد شخصية صغيرة تظهر على الشاشة، وتقوم بتقليده! (لعبة في جهاز بلاي ستيشن3). وهو ما يعني أن شخصيات ألعاب الكمبيوتر أصبحت تستمد تحركاتها من اللاعبين أنفسهم. ويرجع تاريخ الألعاب على شاشة

الفيديو إلى عام 1947، حيث اخترع الأمريكي "توماس ت. جولد سميث" لعبة أطلق عليها "أداة أنبوب الأشعة المهبطية المسلية". ثم توالت الألعاب لغيره، مثل: نمرود سنة 1951، و(oxo) سنة 1952، وتنس فورتو سنة 1958، ولعبة سبيسوور سنة 1961، وتتابعت إلى أن أصبحت نشاطا تجاريًا رائجًا.

إن تلك الألعاب المسماة، ألعاب الفيديو أو الإلكترونية أو ألعاب الحاسوب (video games) هي ألعاب مبرمجة بواسطة الحاسوب، وتعرض على الشاشات حسب أنظمتها:

ألعاب الفيديو، حيث تعرض في التلفزيون بعد إيصال الجهاز به. جهاز الإدخال في ألعاب الفيديو هو عادة عصا التحكم، أو الأزرار (في أجهزة الأركيد)، أو لوحة المفاتيح، أو الفأرة، أو غير ذلك. ألعاب الفيديو يمكن أن تعمل على أجهزة خاصة تتوصل بالتلفاز أو أجهزة محمولة أو على الحاسوب أو الهاتف النقال أو الحاسوب الكفي أو اليدوي. أشهر تلك الألعاب: ألعاب المنصات، والمغامرة، والآر بي جي (RPG)، وألعاب تصويب المنظور الأول (FPS)، وألعاب تصويب المنظور الثالث، والرياضة، والسباقات، والتصويب الفضائي، والقتال، والأكشن، والألغاز، والمحاكاة، وألعاب الأدوار، والألعاب الإستراتيجية (RTS). هذا بالإضافة إلى ألعاب الويب التي تلعب عبر الإنترنت، وهي غالبًا ألعاب جماعية، وتسمى (MMORPG)، حيث يلعبها عدد كبير من اللاعبين(15).

تطورت الألعاب، وأصبحت تتطلب عمل فريق كبير من العاملين: (**المنتجون**: للإشراف على المشروع، **والمصممون**: ومهمتهم تصميم اللعبة وقواعدها وتركيبها، **والفنانون**: ومهمتهم رسم الفنون المرئية للشخصيات والخلفيات، وغيرها. **والمبرمجون**: وهم مهندسو البرمجيات الذين يستخدمون الأدوات المتاحة ولغات البرمجة؛ لتحويل التصميمات إلى لعبة، **ومصمموا المراحل**: واختصاصهم تصميم المدن والمناطق والمراحل بالتفصيل، **ومهندسوا الصوتيات، والمؤلفون الموسيقيون**: ومهمتهم ابتكار الموسيقى والتأثيرات الصوتية المناسبة، **والمختبرون**: وهم مجموعة من اللاعبين الذين يفحصون اللعبة بالكامل قبل إطلاقها، والإبلاغ عن أي أخطاء برمجية، أو غيرها).

* حول تحليل ظاهرة ارتباط الأطفال بألعاب الكمبيوتر والفيديو، انتهى بحث

علمي بجامعة أمستردام إلى الآتي: (ظاهرة إدمان الأطفال للألعاب الإلكترونية، ظاهرة مع ألعاب الكمبيوتر، والبلاي ستيشن، وإكس بوكس، ومع التلفونات المحمولة- منها ألعاب جيدة، تنشط ذاكرة الطفل وتنمي بعض المواهب لديه من حيث التركيز وسرعة الاستجابة، ولكنها تضر أعصاب البصر في حالة الاستخدام الطويل. كما أجرت الجامعة دراسة حول من هو الممول الرئيسي للألعاب الحربية، حيث إن عمل هذه الألعاب لا يتناسب مع سعرها؟ اتضح أن الممول الأكبر للألعاب الحربية هي شركات الأسلحة؛ لتنشئة الطفل على عالم القتل والحروب والتلذذ بالقتل، وهنا دور المبدع لأدب الطفل الواعي بطرح الأفكار والقيمة الإيجابية (16).

قراءة حول علاقة الطفل بالتقنية الرقمية:

نظرًا لزيادة المعارف خلال العقود الأخيرة، حيث أفادت دراسة إحصائية عن منظمة اليونسكو أن المعارف الإنسانية التي يتلقاها إنسان اليوم يوميًا تسعمائة معلومة، بينما كانت اثنين وعشرين. هذا بالإضافة إلى السرعة الهائلة في نشر المعلومة. لذا وجب التوقف مع معطيات تلك التقنية وخصائصها، بالنظر إلى معطياتها للطفل خصوصا، ومنها:

* الخصوصية التي يتمتع بها مستخدم خدمة الإنترنت، فله جهازه الخاص، وله بريده الخاص، وكلمات السر التي تتعلق به وحده، وبالتالي عدم القدرة على الرقابة.

* الإنترنت وسيلة ذات اتجاهين، على العكس من الوسائل الأخرى، مثل التلفزيون، وبالتالي يمكن استخدامه في الخدمات التفاعلية مثل المحادثة، وهو غير متاح لغيره.

* قدرة الشبكة على الوصول إلى عالم الممنوعات، والدخول إلى عالم الأسرة وخصوصياتها.

* في حالة حجب المواقع المسيئة فلا تستطيع منع المواد المرسلة بالبريد الإلكتروني.

* يعد النشر الإلكتروني من أخطر الظواهر الثقافية مع بشائر القرن الجديد، سواء أكان هذا النشر هو كل ما يرصد ويسجل على شاشة الجهاز (الكمبيوتر)، أو ما ينشر تحت مفهوم الثقافة بالمعنى الشائع في المجال الورقي من قبل. إن تنوع واختلاف "المادة" المتاحة على الشاشة الآن للطفل، منها ما يعد بلا ضرورة له، وبعضها قد يضر بمفاهيمه والقيم الشائعة في المجتمع، إلا أننا في العالم العربي، ما زلنا على

أبواب تلك الآفاق الجديدة، التي فيها بعض السلبيات، ثم الكثير من الإيجابيات (17).

أولًا: مواقع خاصة بالطفل:

1- أغلبها لم ينشأ كموقع مبتكر للطفل، على الشبكة العنكبوتية، فهي تتنوع بين: مجلات ورقية يتم نشرها رقميًا، مثل مجلات: ماجد- الفاتح الإسلامية للأطفال، وقنوات تلفزيونية تنقل مادتها للعرض على شاشة الحاسوب، مثل قناة الجزيرة للأطفال، ومواقع عن جمعيات اجتماعية، تعبر عن نشاطاتها، مثل مجلة الفاتح الإسلامية للأطفال- وموقع شركة سنا.

2- بين تلك المواقع، ما هو محدد (بهدف) أو (جنس الطفل) أو غيره، وهي ما يمكن أن توصف بأنها مواقع أحادية التوجه، مثل (موقع لميس- فناتير- التعليم الذكي).

3- ليس بين تلك المواقع، موقع حدد المرحلة العمرية التي يخاطبها.

ثانيًا: مواقع ألعاب الفيديو والكمبيوتر: تتضمن صياغات أدبية (تم الإشارة إليها سلفا).

ثالثًا: منتج نص رقمي (قصة رقمية للطفل):

منذ سنوات بدأت بعض المؤسسات العربية إنتاج نصوص رقمية تحمل ملامح الطموح؛ لإنتاج رقمي جاد للطفل، منها: برنامج بعنوان "إسلاميات حاسوبية"، و"المكتبة الإلكترونية للطفل المسلم"، و"هرم المعلومات". أما "كان ياما كان"، وهي تتضمن أربع قصص إلكترونية (هي أقرب إلى الأفلام والأعمال الدرامية القصيرة)- فهي معقدة بالقياس إلى الأشكال الأخرى الخاصة بالطفل. تلك القصص: "الثعلب والغراب والجبنة"، "الثعلب وعنقود العنب"، "الكلب الطماع"، "النملة والجندب"، وغيرها. وكلها تتميز بملامح تكنولوجيا أدب الطفل الرقمي، وبالتالي تم إنتاج ما يمكن أن نطلق عليه "القصة الرقمية"، التي ينهض بها فنيين في الإخراج وتصميم البرامج؛ للعمل على توظيف المؤثرات الصوتية، ومزج الصورة، وتوزيع الضوء، وأغلب الخدع السينمائية، ما يعني توظيف الصورة، والصوت، واللون والرسومات، مع الكلمة، كذا توظيف خصائص الفيديو في الإرجاع والتقدم والتثبيت (ما يعرف بـ Multimedia).

رابعًا: الترويج لأدب الطفل الورقي بالتقنية الرقمية:

وهي خدمة جيدة، حسنة النية، إلا أنها لم تستفد بالتقنية في إنتاج تلك الكتب، وغير متضمنة في موادها الثقافية والإبداعية، بل

حملت ما يؤخذ على الكتاب الورقي للطفل، إلى ساحة وفضاءات التقنية الرقمية.

خامسًا: الطفل في مواقع المرأة:

موسوعة الطفل والأم: وهي من أكبر الموسوعات المتخصصة للطفولة والأمومة من بداية الحمل حتى الطفولة المبكرة، تحتوي الموسوعة على قاعدة بيانات لمعاني الأسماء؛ لمساعدتك في اختيار اسم طفلك، كما تحتوي الموسوعة على أكثر من ساعة ونصف شرح فيديو، يتناول مراحل خلق الجنين ونموه وتطوره دخل رحم الأم، بالإضافة لتغذية الطفل، باختصار هي مرجع شامل لكل أم للاهتمام بطفلها الصغير، ومثل تلك المواقع تتحدث عن الطفل، وليس للطفل.

سادسًا: الطفل في مواقع الأسرة:

(موقع منتدى "فتكات".. تديره سيدة، ربة منزل، بالقاهرة، مصر. انطلق الموقع في يناير 2007م، خاص بالمرأة، والاسم مأخوذ عن الأسماء الريفية في مصر. نال المركز الثاني بين المواقع الأكثر زيارة بمصر (بعدها تلك المواقع المتخصصة في المجال الرياضي) حسب تقرير منظمة راتب المتخصصة في المجال الإحصائي للمواقع العربية على الشبكة. يضم المنتدى في عضويته 220,000 عضوة؛ لذا يعتبر أكبر منتدى نسائي بمصر في (2009م). كما أن الموقع يقع في المرتبة 878 عالميًّا، و12عربيًّا، يتضمن المنتدى أكثر من 330,500 موضوعًا حول اهتمامات المرأة، ومتوسط الزيارات اليومية 140,000 زائر.

*** ملاحظات عامة على المواقع الرقمية، وخاصة الجزء الخاص بالطفل:**

1- استخدام اللهجة (اللغة) العامية المصرية، دون اللغة العربية المبسطة أو الفصيحة.

2- الجزء الخاص بالطفل، لا يمثل أكثر من 4٪ من مجمل موضوعات وصفحات الموقع.

3- إن كان الاشتراك مقصورًا على النساء فقط، إلا أنه مسموح للرجال بالمتابعة والتلقي.

4- المخاطب هو الطفلة فقط، دون الأطفال الذكور.

5- الجزء الخاص بالطفلة، تحت عنوان "لعبة" كوسيلة لتحبيب الطفلة بالمادة المعروضة.

6- نماذج الألعاب في "لعبة تلبيس" غير عربية في مجملها.

7- نموذج الألعاب المشار إليه "باجز باني" نموذج غربي، وكذلك في الألعاب الجديدة تظهر غلبة الثقافة والفكر الغربي.

لعل منتديات الأناقة والجمال هي الأقرب إلى الثقافة العربية.

سابعًا: الطفل في مواقع عامة وجامعة:

أما الحديث عن طبيعة وخصائص المواقع المختلفة التي تتعامل مع الطفل، فهي إما مواقع ذات اهتمام ثقافي عام، ويمكن نشر ما يخص "الطفل" عليها، باعتباره ثقافة عامة، مثل موقع "ميدل إيست أون لاين". ومواقع ثقافية/ أدبية بالدرجة الأولى، ترعى الأدب والكلمة وتضع من جوانب اهتمامها، نشر ما يخص الطفل إبداعًا ومقالات أدبية، مثل موقع "القصة السورية".

ثامنًا: الطفل في مواقع دينية أو عقائدية:

ثم هناك من المواقع العقائدية/ الدينية التي تخاطب الطفل، من مفهوم كونه النبتة الأصيلة لإنسان ملتزم دينيًّا وأخلاقيًّا، ويلاحظ اهتمامها بالفقه دون السلوك والمعاملات.

تاسعًا: الطفل في المواقع التعليمية والطبية والخاصة:

توجد المواقع التعليمية التي تخاطب الطفل من خلال المناهج الدراسية والمعلومات المدرسية، دون الاستفادة من التقنيات الرقمية.

يلاحظ المتابع أن الطفل العربي يتواجد في النشر الإلكتروني مبعثرًا بين مواقع ذات اهتمامات متعددة ومختلفة، ومنها ما يعرض للحديث عن الطفل، من حيث هو عضو إضافي في الأسرة، مع الإشارة إلى معلومات تربوية يجب التزام الأبوين بها، وأخيرًا هناك المواقع التي تقدم الألعاب والتسالي للترفيه.

كما توجد مواقع مخصصة للطفل ولا تخاطبه بالدرجة الأولى، بل تسعى لنشر كل ما يتعلق بالطفل: أخبار- إبداع- دراسات- وغيره، مثل موقع "أدب الأطفال". وأخيرًا هناك المواقع التي تعيد نشر منتج ورقي سبق نشره، مثل مواقع المجلات والدوريات الخاصة بالطفل، وهي عديدة لمجلات: "علاء الدين- العربي الصغير- ماجد- براعم الإيمان، وغيرها"، مع ملاحظة بعض الإضافات والحذف بالموقع الرقمي عن النص الورقي غالبًا.

سلبيات مواقع الطفل مع التقنية الرقمية:

1- عدم الالتزام الدقيق بخصائص المرحلة العمرية للطفل، وحتى الآن لا يوجد في المواقع العربية ما يشير إلى المرحلة العمرية الذي يخاطبها، وكأن الموقع يرى وضع كل الأطفال في سلة واحدة.

2- مخاطبة الطفل الذكر والأنثى على قدر واحد من التناول، سواء في الموضوع أو

المعالجة، على الرغم من أهمية التمييز بين الجنسين، خصوصًا بعد الثانية عشرة.

3- تقديم المفاهيم الغربية للأعمال المترجمة للطفل بشخصياته، ومفاهيمه، وكأنه الشخصية النموذج الذي يجب على الطفل الاقتداء به، فشاعت شخصيات "السوبر مان"، "الرجل الأخضر"، وغيرهما بكل ما تحمله من مفاهيم أقل ما يقال فيها إنها في حاجة إلى تدجين ومواءمة، وتلك المواقع لم تختلف عن بعض المجلات المترجمة للطفل، ويتم تداولها في الأسواق.

4- سهولة النشر، والرغبة في التواجد على شبكة الإنترنت- شجع البعض على اقتحام عالم الطفل، دون دراسة حقيقية لاحتياجات الطفل، وبلا وعي بخصائص الطفل النفسية والتربوية والسلوكية.

5- أما عن مضامين الموضوعات التي تقدم للطفل، فهي على شقين؛ إما البعد عن روح الطفل في التناول مع تقديم المعلومة قبل التناول الفني، أو الاهتمام بالمعلومة البعيدة دون القريبة، وربما أنسب مثال على ذلك تناول وتقديم الشرائع الإسلامية قبل الاهتمام بالسلوك الإسلامي والدلالة القيمية، وهي التي يحتاجها الطفل أكثر.

6- الإدمان: إدمان الإنترنت يعتبر من أحدث أنواع الإدمان، وقد أدى إلى نتائج سلبية عديدة.

توصيات:

1- أن تتوجه الحكومات والمؤسسات لتوفير البنية التحتية اللازمة لتنشيط التقنية الرقمية.

2- أن يتم البحث عن حلول عملية، مثل "نوادي الإنترنت"؛ لتوفير الخدمة للأفراد غير القادرين على تكلفتها.

3- استكمال النقص القانوني والتشريعي اللازم للتكنولوجيا.

4- تعضيد البنية المؤسسية الحكومية بالتدريب، وتوفير التقنيات المتطورة والإدارية الواعية.

5- سد النقص في كفاءة شبكات الاتصال وشبكات النقل والطرق والكهرباء والمياه، ونقص وتدني مفاهيم وقواعد العمل الاقتصادي، وكذا نقص المعارف باللغات الأجنبية.

6- سد الفجوة الرقمية، ونقص المحتوى العربي على شبكة الإنترنت، والخوف من الثقافة الغربية، وعدم الثقة في الاقتصاد الرقمي، ونسبة الأمية ومستوى التعليم.

7- إقامة ورش فنية للتعريف بفنون التقنية الرقمية لمبدعي أدب الطفل وللطفل؛ لتعريفه بالمزيد من معطيات جهاز

الحاسوب، والتعرف على أخلاقيات التعامل معه وبه.

8- التعريف بمصطلحاته، وترجمة جملة معارفه، مع تبسيط المعلومات حوله.

9- استثمار علاقة الجيل الجديد بالتكنولوجيا؛ لتقريبهم من الأدب الافتراضي، فمن المعلن أن ممارسي التعامل مع أجهزة الكمبيوتر في العالم العربي حتى عمر ثلاثين سنة، حوالي 65٪ من جملة المستخدمين، وهي نسبة يلزم معها التوجه إلى تلك الشريحة العمرية بالضرورة.

*** توصيات لتنمية أدب الطفل الرقمي:**

1- الاستفادة من نماذج الأدب غير العربي ونشره؛ للتعريف بتجارب الآخر في هذا المجال، سواء مترجمة أو غير مترجمة.

2- تبني المواهب الجديدة والشابة وتوجيهها نحو هذا النوع من الكتابة التي قد تستقطب جمهورًا مقاربًا لهم في العمر، ومتقاربًا معهم في الميول والاهتمامات، وهي شريحة عمرية مهمة في مجال التعامل مع الإنترنت، والتوجه نحو الأدب الافتراضي.

3- الاهتمام بالطفل خارج المدن الكبرى (القرى- مناطق التجمعات الجبلية والصحراوية).

4- رعاية وتشجيع أدباء وكتاب الطفل ماديًا ومعنويًا.

*** توصيات تخص مواصفات المنتج الرقمي للطفل:**

1- أن يوفر للطفل المعلومة، وإبراز السلوك القويم والقيم العليا، كل ذلك في إطار جذاب وشيق، معتمدًا على مراعاة المرحلة العمرية للطفل، مع إعمال التفكير والابتكار لدى الطفل.

2- كما أن توفير الأسطوانات أو الأقراص الإلكترونية (الديسكات) بات شائعًا، ولا يجب إغفال أهميته كخامة ووسيلة قادرة على احتواء كم هائل من المعرفة.

3- أن يضم الديسك أو الأسطوانة - على التتابع والتوازي- المادة اللغوية والمادة الفنية أو الرسومات المكملة التوضيحية. وقد وجد المختصون أن الألوان "الأصفر- الأحمر- الأزرق" هي أهم الألوان للطفل حتى سن التاسعة.

4- كما يجب أن يكون الخط واضحًا وكبيرًا.

5- يجب أن تكون الرسوم مكملة للمعنى، بل ويمكن الاستغناء عن المفردات الكثيرة، مقابل التوضيح بالرسم مع الجمل القصيرة، هذا بالإضافة إلى إبراز الصورة المقربة، وإهمال الخلفية في الرسوم التوضيحية، وتوظيف تقنيات الكمبيوتر في

إبراز الصورة من أكثر من جانب، أو بأبعادها الطبيعية.

6- استخدام التقنيات الحديثة في إطار من الإخراج الفني الملائم الجذاب.

7- البعد عن النصح والإرشاد، وبالعموم عن المباشرة وإصدار الأوامر للطفل؛ حتى يعتاد الطفل على استنتاج الحقائق.

8- أن تغلب روح الطفولة على المادة المنشورة (الملائمة لسن الطفل ولجنس الطفل).

9- تقديم المادة الثقافية/ العلمية/ التعليمية في إطار يحث الطفل على المشاركة، وتأهيله للتفكير والابتكار، بعيدًا عن التلقين.

10- أن يصبح التعامل مع جهاز الكمبيوتر ومعطياته (في النهاية) لعبة بين يدي الطفل.

*** هوامش:**

(1) راجع: السيد نجم: "طفل القرن 21"، من ص65 إلى ص 84، حيث يتناول الكاتب مفهوم اللغة العام، وهو المفهوم الذي يعتمد جميع صور التخاطب اللفظي وغير اللفظي.

(2) راجع: جميل حمداوي: أدب الأطفال www.adabatfal.com

(3) المرجع السابق.

(4) تعريف الكاتب. ewriters.com/?action=library&&type=O arab-N1&&title=3344

(5) راجع: عبدالتواب يوسف: أدب الأطفال ووسائطه الثقافية، موقع "الأسبوع الأدبي". واضح من التعريف والخصائص المعروضة، أنها تشير إلى عموم "كاتب قصص الأطفال" - وأن يلزم منذ الآن ضرورة إضافة ما يخص "كاتب قصص الأطفال الرقمي"؛ نظرًا لما له من دور ينتظر منه الكثير مع شيوع التقنية الرقمية.

(6) هي جملة الخصائص المتوقع توافرها، تم تجميعها من أكثر من مصدر.

(7) راجع: نبيل علي: قضايا عصرية - رؤية معلوماتية، ص 66- 68.

(8) راجع: شاكر عبدالحميد: عصر الصورة، ص33.

(9) راجع: نبيل علي: الثقافة العربية في عصر المعلومات، ص43- 46.

(10) راجع: الألوان - معناها وتأثيرها في علم النفس، مجالس عمان، www.m.oman.com

(11) راجع: عبيرسلامة: الرقمية والرقمنة، http://www.arab-ewriters.com

(12) علي، نبيل: الثقافة العربية في عصر المعلومات، ص153.

(13) راجع: السيد نجم: قراءة في منتج النص الرقمي في العالم العربي

http://www.freearabi.com/

(14) راجع: محمد مرعي مرعي: ثقافة الكتاب والطفل العربي

www. Alsalwabooks.com/

(15) راجع: "ألعاب الفيديو والكمبيوتر"، في عدد من المواقع - فيديو جيم (www.ar.wikipedia.org& www.aljazeera.net)

/http://www.qafilah.com/q/ar/24/10/474

(16) المرجع السابق.

(17) راجع: السيد نجم: الثقافة والإبداع الرقمي، ص 35-49.

المصادر والمراجع:

أولًا: الكتب:

- ندوة "الثقافة العربية في ظل وسائط الاتصال الحديثة"، جزآن، كتاب العربي، الكويت، عام 2010م.
- نجم، السيد: النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، هيئة قصور الثقافة، عام 2010م.
- الضبع، محمود: أدب الأطفال- بين التراث والمعلوماتية، الدار المصرية اللبنانية، مصر، عام 2009م.
- الألفي، محمد محمد: إدمان الإنترنت، المكتب المصري الحديث، 2008م.
- نجم، السيد: الثقافة والإبداع الرقمي، أمانة الثقافة بأمانة عمان الكبرى بالأردن، عام 2008م.
- علي، نبيل: قضايا عصرية- رؤية معلوماتية، القاهرة، هيئة الكتاب المصرية، 2006م.
- عبد الحميد، شاكر: عصر الصورة- سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عام 2005م.
- سليم، لطفي حسين: الطفل في التراث الشعبي، "الدراسات الشعبية"، هيئة قصور الثقافة، 2004م.
- الغذامي، عبد الله: الثقافة التلفزيونية- سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، عام 2004م.
- نجم، السيد: طفل القرن الحادي والعشرين" ذكاء، موهبة، معرفة، جمال"، دار الوفاء للطباعة والنشر 2001.
- علي، نبيل: الثقافة العربية في عصر المعلومات، الكويت، 2001م، عالم المعرفة، العدد يناير رقم 265.
- أونج، والترج: الشفهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1994.
- نبيل علي: العرب وعصر المعلومات، الكويت، 1994م، سلسلة "عالم المعرفة"، العدد 184.
- الهيتي، هادي نعمان "ثقافة الأطفال، الكويت، عالم المعرفة، (123)، عام 1988 .
- يوسف، عبدالتواب: فصول عن ثقافة الطفل، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، مكتبة الشباب ع29.

ثانيًا: مواقع على شبكة الإنترنت:

- موقع اتحاد كتاب الإنترنت العرب، "الرقمية والرقمنة"، د.عبير سلامة:-http://www.arab-ewriters.com/?action=library&&type=ON1&&title=3342
- موقع "ميدل إيست أون لاين": رأفت رضوان، "تكنولوجيا المعلومات في الوطن العربي: التوجهات والإستراتيجيات" www.middle-east-online.com
- موقع "دار السلوى للطباعة والنشر"، د.محمد محمد مرعي، بحث "ثقافة الكتاب والطفل العربي" Alsalwabooks.com/ www.
- موقع "مصر المحروسة -www.misrelmahrosa.com" "كتاب الطفل": يعقوب الشاروني.
- موقع أدب الأطفال: "تاريخ تطور أدب الأطفال عالميًا وعربيًا"- د.جميل حمداوي.
www.adabatfal.com
- موقع "الأسبوع الأدبي"سوريا-"أدب الأطفال.. أهداف وغايات"- ع1011عام 2006-عبدالمجيد قاسم.
www.awu-dam.org/
- موقع "مجالس عمان"- "الألوان، معناها وتأثيرها في علم النفس" "www.m.oman.com"
- موقع "أسواق المربد"- "الكتابة العلمية للطفل- خصائصها، ومواصفات الكاتب"- محمد عبده العباسي.
www.merbad.net
- اختبار إدمان الإنترنت:
www.scusuez.org/vb/showthread.php?t=25366

نصوص شعرية

قصائد

أيوب مليجي
شاعر من المغرب

(1)

سَفـرٌ إلى..الصمْت

"الصمتُ..
تلكَ الحكْمةُ التي تسكُن العَالم"
تَبحثُ عنْ وجْهكَ المَدفُونِ
جهَة الشمْسِ
حينَ يمتَد بكَ
الأسَى
وأنتَ تُحاولُ من حِين
لآخَر
أنْ تعزفَ أغنيةَ الفجْرِ..
ماذا لَو لمْ تعُدِ الشمْسُ
بعدَ المَغيب؟!..
ذاتَ عَناءٍ
يحْدثُ
أنْ تُعيدَ رسْمَ ملامِحِكَ
بعْدَ الانتِهاء
من آخر وصْفةٍ
للحُزْن
..
ها أنا أقِفُ أمامكَ
يا أورْفيُوس..
أُحاوِل أنْ أسْتَكينَ بِالحرْفِ
إلى حيثُ العزْلَةُ
إلى حيثُ الأحْياءُ
يبْعثُون
سأضيعُ اليوْمَ
وحْشَتِي فيكِ أيتُها البَلادة
وَ ليكنِ الصمتُ ملاذي الأخِير

(2)

سُكون الليـْل

في
سكُون الليْلِ
وانْطفَاء الكلامِ
تلاَمسُ أحْلامكَ
أقْصى السمَاء
وتَهيمُ أحيانًا
أيها المَرْثي لحالكَ
بوداعِ الغرَباء
عِندمَا
تتوسدُ
وحْدكَ الفَراغ
تعودُ

كَما وُلدتَ
منْ رحمِ الشمْس
وجْهكَ الأيسرُ
قابع في القبْو
بُطولتكَ
ضَاعت
في أرضِ الأقَاويل

(3)

أبْجدِياتٌ للعِشْـق

أنمْتِ ما كانَ باقِيًا منَ الليْلِ
أَيتُها الحَبيبةُ؟
معْذِرةً سَيدتِي
هَذا الاحْتِراقُ بجَانبِ القلْبِ
يُسافِر إلى دَواخِلِي
بِلا جَواز
سَيدتِي
لاَ تنْتفضِي هَكذا خجلًا
فَأنا المُسافِرُ في حِوارِ العِشْق
أُهدِي لِصبْح أيامِكِ
ابْتِسامَة حُب
تُورِق فِي خد امرَأة
اعْترافَاتِ ليوْمِ آخر
...
أيتُها الفرحُ المتوَهجُ
امنَحيني أصَابعكِ
لأُشكلَ من جَديدِ
أبْجَدياتِ للْعشقِ
...
يَا هُداي
أيتُها المضْمُومة / الراقِصة
هَذي أيامِي
أزْرعُها خطواتِ بَاسمةِ
ذاتَ ليْلِ
خلفَ الريح
لأُعيدَ
إلي مَا كَتبْته
وأُعيدَ إليكِ اعتْرافاتكِ
المُتأخرَة.

رُدَّتْ الروحُ

جميل محمود عبد الرحمن
شاعر من مصر

رُدَّت الروحُ للفؤاد المُعَنَّى   حينما جاءَ صوتُها يتغنَّى

يا كمنجاتِ عازفٍ عبقريٍّ   كم تحيَّرتُ فيكَ مَغْنَىً وحُسْنَا

حينما عدتُ في الهزيعِ حنانًا   هامسَ النبر يستعيد اللحنا

ردت الروح والأفاويق تترى   بفؤاد حجبت عنه المزنا

كان في سكرة المسمات غصونًا   ظامئات يلفها اليأس وهنا

حين جافيت والليالي قتام   والخريف المخيف يطفئ عينا

ضاربًا آخر العمر في يباس   والرحيق الرحيق ينضب حزنا

آهِ والغيم محكم في سمائي   يتحدى من قاب قوسٍ وأدنى

سحر عينيك كم أسال اشتياقي   وسقاني الغرام كأسًا ودنا

أنت صفوي ونرجسي وربيعي   وعيوني التي تصيد المعنى

وغزالات مهجتي وابتدائي   حينما كدت أنتهي أو أفنى

أنت صوت النشيد يحيى عروقي   عازفات هنا لحوني فنا

أنت هذا الحضور ملء الحنايا   جاء يحكي إلى المرافئ عنا

أنت روح الشباب في مهمه العم   ر وعمر الجوى الذي صار هونا

عدت لي أنت يا وجودي وصوتي   وغنائي الذي يصادق أذنا

عدت لي أنت يا كيان التمني   أيها الشعر في مداك افتضحنا

حين غنيت في خميلك يومًا   أنكر الشدو حاقد كان منا

غير أني أبيح فيك جراحي   ونزيفي لوردتي ليس يضنى

في هواها طلاقتي وغنائي   في هواها أنا (جميل) المعنى

يا (بثين) الجمال لا لا تغيبي   إن إلهامك الذي يتجنى

والدلال الذي يفيض ابتداعا   مد لي قيده البهي المرنا

أنت أسكنت بين هدبي وعيني   قمرًا هاديًا وظبيًا أغنا

أنت أسكنت بين لحمي وعظمي   هاتف الشعر حين غنيت غنى

فاستبيحوا دمايَ يا مَنْ غدرتم   لم يكنْ عشقها خيالًا وظنَّا

دَفّةُ الأقْدَارِ

لَيْلَى يُوسُف
شاعرة من لندن

أَنَا لَا أَتْقِنُ لُعْبَةَ السِّيَاسَاتِ، وَلَا أَهْوَى
اللَّهْثَ خَلْفَ الْأَحْدَاث.
أَنَا عَابِدَةٌ فِي مِحْرَابِ أُمِّي الَّتِي رَضعْتُ نِيلَهَا،
نَهْرَ الْحَيَاة.
فَمَا الَّذِي غَرَّبَنِي عَنْهَا وَأَنَا بَيْنَ أَحْضَانِهَا
أَلْتَمِسُ الْحَنَان؟!
غُبَارٌ كَثِيفٌ طَمَسَ مَلَامِحَنَا وَحَالَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا
كَأَنَّهُ تِلَال!
أُمِّي عَرُوسٌ تَمُوتُ فِي نِيلِهَا، وَكَانَتْ يَوْمًا
عَرُوسَ عَرْشِهَا.
تَاجُهَا كَانَ مَنَارَةً لِغَيْرِهَا!
مَنْ الَّذِي دَقَّ طُبُولَهَا وقَذَفَ بِهَا؟!
مِنْ عِشْقِك، أُمِّي، دَمْعِي سَالَ، الْآن، يَسِيلُ
مِنَ الْآلَام.
الْجَدْبُ نَهَشَ الْوِدْيَان،
وَالنَّحِيبُ تُرَدِّدُ صَدَاه السَّوَاقِي وَالطَّوَاحِين
لَيْلَ نَهَار.
الْغِرْبَان خَطَفُوا كِسْوَةَ هَرَمِ الزَّمَان،
بَعْدَمَا دَنَّسُوه ولَوُا الْلِسَان!

هُو حَرَمٌ مَنْقُوشٌ فِي الْوِجْدَان.
مَهْمَا عَاثَ الغِرْبَان،
ثَرَاكِ، أُمِّي، سَجَّادَةُ صَلَاةٍ، وَذِرَاعَاكِ قَارِبُ
نَجَاة.
وَإِنْ خَطَفُوا الْكِسْوَةَ لِتَضْلِيلِ الْعُمَاة،
يَظَلُّ هَرَمُكِ أَوَّلَ مَنَارَةٍ وَقَلْبَ الْأَكْوَان.
هُو لِمَرْكَبَتِنَا الْمَرْسَاة
كَيْف يُبَدِّلُون دَفَّةَ الْأَقْدَار؟!
أَضُمُّكِ، أُمِّي، فِي الْمَنَامِ
وَسَطَ الْغِيطَانِ وَالرِّمَال وَعَلَى شُطْآنِ
الْمُرْجَان،
فَأَنْسَى الْغُبَارَ، كَأَنَّه مَا كَان.
وَمَهْمَا بَعدَت الْمَسَافَاتُ، يَهْدِينِي هَرَمُكِ مِنَ
الْوِجْدَان.
أَنَا لَا أَتْقِنُ لُعْبَةَ السِّيَاسَاتِ، وَلَا أَهْوَى
اللَّهْثَ خَلْفَ الْأَحْدَاث.
أَنَا عَابِدَةٌ فِي مِحْرَابِ أُمِّي الَّتِي رَضعْتُ نِيلَهَا،
نَهْرَ الْحَيَاة.

حُلْميّات

عبد الكريم أبو الشيح
شاعر من الأردن

حلم (1)

بذاتِ نومٍ قدْ حلمتُ أنـّني
رأيتـُني
على جناح طائرٍ
يطوفُ بي
بجنةٍ
ثمارها لمن يشاءُ دانيةْ
فتـّشتُ عن سكانها
وجدتهمْ
تباعدوا
تغاربوا
وكلٌّ واحد لها بما لها
وأصبحتْ
جهاتهم ثمانية
حلمتُ أنني
صحوتُ خائفًا وأنني
ناديتُ يا...
هلمَّ يا...
أيتها الزبانية.

حلم (2)

رأيتني
أسيرُ في الطريقِ
مثقلًا أشدُّ خطوتي
وخطوتي
تشدُّني لغير ما أريدْ
كان الطريق خاليًا
وليس فيه أيّما علامةٍ
تدلني
بأنني
أنا الذي
أسيرُ فيهِ لا سواي
وفجأةً
يجيء من بعيدْ
يشيرُ لي
ويبتسمْ
يَمدُّ لي
بحبلهِ السُّريِّ غيرَ أنهُ
لّما دنوتُ منهُ كانْ...

(يرنُّ صوتُ ساعاتي المُنبِّهْ
بإنها... السادسة)
اللهُ لو بذات حلمٍ لي يعودْ
اللهُ لو يعودْ
رفعتُ خيمةً لهُ
على منابع الوريدْ
واكتملتْ.

حلم (3)

رأيتها
على ضفاف غيمةٍ
تمددتْ
غوايةً
يفيضُ عريُها وفتنةً بدتْ
وكنتُ - مثلما رأيتُني -
جلستُ عند رأسها
أعبُّ من ضيائها
وأخصفُ
على حقول عريها
من ندى نايٍ غويٍّ ينزفُ...
رأيتها
تبسّمتْ
تمددتْ على أصابعي
غزالةً
ترعى دمي.. وترشفُ
وفي الصباحِ كنتُ قد وجدتني
مُلقىً وفي
يدي ضفيرةٌ
وأحرفٌ
ومحبرةْ
رفعتُني مثاقلًا
سمعته كصاعقةْ
(يرنُّ صوتُ ساعاتي المُنبِّهْ
بأنها... السادسة).

حلم (4)

رأيتنا
جماعةً ــ فيها رأيتُ ــ من بشرْ
ندور - وفقَ معطيات الحلم - فيما يشبه
القارورة المهشّمةْ
ونركضُ
وتركضُ الكلابُ والذئابُ من ورائنا
ونركضُ
وتركضُ الأمواجُ والكوابل المغنطةْ
وراءنا
ويركض الحجرْ
ونركضُ
نلهج النداءَ والنداءُ يستكنُّ

في الشفاه خائفًا حذرْ
فـُزعتُ إذ رأيتني مع الجموع راكضًا
وراكضًا وراءهمْ .
وثالثًا يشاهدُ المعادلة
وينتظرْ
رأيتني....
فـَزعتُ إذ رأيتني ثلاثةً
وكدتُ عن
حدودِ حلمي أزلقُ
(حسبتُ أنني ناديتهم:
أن اقطعوا رءوسَكم....
رءوسُكم مفخخةْ)
حسبتُ أنني
لكنتـــي صــحوت إذ ســمعتُ ســاعتي
المنبّهة
ترنُّ بي
بأنها.... السادسة.
.....
....
نهضتُ خائفًا
يكادُ قلبي ينفطرْ

حلم (5)

حلمتُ أنني انتصرتْ
صحوتُ خائفًا
كسرتُ ساعتي ونمتْ.

حلم (6)

حـ..........

للفضاءات عندي زبرجدة .. ولظى

شريف جاد الله عيد
شاعر من مصر

(1)

للفضاءات ترنيمة
تتهجى حروف التشظي
وتسبح في الملكوت السني
وتلبس من سندس الوجد
ثوب اللظى

(2)

للفضاءات تشدو
مواجيدها العبقرية
تسمعنا صوتها الحالما
والمدى قد تزيًا بزيِّ الأفولِ
غدا غائما
والأصيل على عتبات الرؤى
يتسلَّى بلحنٍ شجيٍّ وناي عجوزٍ
بكفِّ الذي يعزف السهد
يَتَّخِذُ اللّيلَ سترًا له دائما

(3)

للفضاءات لحن شجي
تغنيه كل طيور الهوى
وتغرده في الصباح مغردة الروض
وعند المساء
تخلِّيه عند العجوز التى
تشتري النغم المشتهى
بالقليل من الحب تنثره
في حقول الأسى
ومغردتي
تتلعثم في أحرف العشق
تنشد تغريدة
مثل حبة وجد على ضفة
تتماوج فيها لحون السنابل
كيما تضفر
حباتها بالسنا المتماثل
في حقلنا المتنامي
بأطراف قريتنا المتعبه
والجداول شقت بطون الحقول
التي أجهدت من طوال السفر
حيث لا مستقر
والسواقي تدور

تدور
ولا موسم للحصاد
يجيء ولا عازف الناي
يأتي لينشد أغنية الموسم
فيطير اليمام ويبقى الأسى
طعمه في فمي

(4)

للفضاءات أغنية
عزفتها يد الشاعر الملهمه
فوق جفن الليالي وفوق المدى
لتلملم كل الشتات الذى
ضفّر الحزن في الأعين المفعمه

(5)

للفضاءات كل القصائد
أنشدها حالمات
تراود في كل المدائن
لكن حلمي هنا
بين سحر الجداول
والطير والسقسقه
لأطير بأفق المدى وأغني
بنايي الشجى وأعزف
حين تعود صباحاتنا المشرقه
ويردد شدوى الصدى

هل تعود صباحاتنا المشرقه
ويرد الصدى
ستعود
صباحاتك
المشرقه

(6)

للفضاءات عندي
زبرجدة... ولظى
والأراغيل تسجد في ولهٍ
للمدى
والمحاريب عاكفه
والعيون مطرزة بالندى
في يديها تلملم مسبحة العشق
تنثر حب القصيدة
للعاشقين
وعشاقها
حولها هائمون
يغنون لحن الخلود
يعيدون لحن الصدى
ا
ل
م
ن

ك
ف
ئ

(7)

للفضاءات قيثارة هائمة
عزفت للمدى شجو أغنية حالمه
تتهجى على وتر الأمنيات أعذب لحن
يعيد لجدولنا
صفو تلك الأماني
التي لم تعد في المدى المستحيل
سوى شعلة للأسى المتقد
والقياثير في عزفها تتئد
يا مدى الأغنيات
إليك اللحون التي
بفم الطير جذلى
تنام بوكر السنا السوسنى
وتغازل حلم البراءة في
يا قياثير أحلامنا
أين ألحانك العذبة الآن أعزفها
فاللحون على مهجتي
ت
ن
ك
ف
ئ
للحزن تسابيح أخرى
شلال من حزن يساقط من شجر الصبار
النابت في مهج ضاربة خيمتها
في قلب الليل الجانح نحو الغيهب
تفجأ أفقا ما زال يلون
وجه الكون بلون اللا لون
يا شجر الصبار إليك
لحون أعزفها بدمي
يا حلمًا بعيوني
يتراءى مثل سراب دموي
فوق ضفاف نادمها
قمر يعشوشب فوق تكاعيب العنب
النازف من ألمي
يا طير الشعر تطير ولكن فوق جناحيك
ينام الخوف
ويصبح فوق عيونك أفق
راح يزمجر / يقذف
باللهب القدسيّ
ولكن الأفق تراءى للعين كسيحًا
يسبح ضد التيار يغازل شمس الوجد
يراقص تكعيبة حلم ماثلة

في بهو الملكوت / العرش/ المتسيِّد
للتاج / الياقوت تراقص فوق جماجمنا
يا تكعيبة حلم أبديٍّ ظلُّك أضحى لهبًا
وجدائلك الغيم تمشطها ريح عاتية
وتنام على درج عشبيٍّ أجلي
وتغازل بدر الليل النائم فوق سرير
اللبلاب المتدلّي من هدب الحسناء النجلاء
الأحلى
يتراقص بين أضالعنا
شوق / وجد/ عشق / لهب / ولظى
وبمسبحة الشعر / الفردوس
تهجَّد في محراب الحب الأسنى
طيف مني
لكن الناي الحالم أيقظ جذوة أحلامي
فتعلَّق جفني بالهدب المتدلي من خيط
الشمس الوسنى
فوق سرير من غيم الريح الأعتى
ويرتِّل موسيقى الحزن لحونًا هادئةً
تعزفها أطيار الأحلام
تكون كورالًا
لتردد مذهب أغنيتي الأولى
ويرددها الكون وشاديتي ثكلى
انفتح المشهد والحزن ينام بعينيها
ياشاديتي غني مذهب أغنيتي
للحزن
تسابيح
أخرى
غنت شاديتي صفق جمهور الصالة
لكن الشادية الثكلى
مازالت في فمها أنشودة حزن أخرى
فترددها والدمع لظى في عينيها
فتردد مذهب أغنيتي الأولى
للحزن تسابيح أخرى
للحزن تسابيح أخرى
للحزن
تسابيح
أ
خ
ر
ى

ترنيمة غريب

د. منصور ضباب
شاعر من السعودية

فاتحة
إحساس الموت..
يلاحق رعشة قلبي
الموهن باليتمِ
ويصارع تلكَ الأوردة
المنقوعة في
جوف الشمس
يعتصر الموت التمثال المنحوتْ
بتمتمة الكاهن في معبد لاهوت
يتساقط ضلعًا..
ضلعا..
وغرابٌ ينعق خلف
غرابْ
حول كواكب شتى
تأسر درب التبانة بالجيَفِ

" الموت سبيل الغرباء"
سِفْرٌ..
أغنيةٌ..
ترتيلٌ..
تحبو من ذاك المأسور..

هل تسمع صوت المصلوب..
" الموت سبيل الغرباء"
تقتات برؤية غربتهم
كل سفينة..
كل شراعٍ أخرسَ
وتطوف على كعبتهم..
ترنيمة وطن المولدِ
فتضيء.

الفجر

طلعت المغربي
شاعر من مصر

خيطٌ من الدَّم
يتحولُ شلالًا من الضوء
يمتدُّ في الأُفْقِ
يربِطُ بينَ السماواتِ والأرض
وأبقى أحدقُ في الأمنياتِ البعيدة
أحلمُ أني أعيشُ بأقصى المدينة
أتجولُ بينَ رُكامِ المنازلِ
بينَ الأزقَّةِ
يفتكُ بي الجوعُ والخوف
تختلطُ الزغاريدُ بالدَّم
ودمعُ الثكالى بماءِ المطَر
هاهنا..
تضحكُ الأُمْهَاتُ لفقدِ البنين
يصدحُ في الأفقِ صوتُ المؤذنِ
في الفجرِ..
يخرجُ مِنْ خَيْمَةٍ في العراءِ عجوز
أُسَائِلُهُ
كيفَ تشعرُ بالدفءِ يا سيدي
فابتَسمْ
قالَ لي الشيخُ:
بالأمسِ أَرْسَلْتُ طفلِيَ الأخيرَ إلى الضَوْءِ
واشتريتُ بِهِ الدفءَ..
ثمَّ انصرفْ..
ماذا أرى !!
كُلُّ شيء هُنا ينظرُ للأُفْقِ
يرفَعُ هَامَتَهُ للسماء
كُلُّ شيء هُنا يُنْبِئُ بالفجرِ
حتى حروف الهِجاء
وكُلُّ المعاني مغموسةٌ بالضياء
شجرُ الزيتونِ..
الحمائِمُ..
رائحةُ الطميِّ..
الشوارعُ..
أفئدةُ العاشقينَ
الثكالى..
كُلُّ طفلٍ هُنا
يحملُ كرَّاسَةً في يديه
يكتبُ فيها الوطن
لا شيء غير الوطن
يحلُمُ أنْ تَسْتَحِمَّ الشوارعُ بالطهر

لكنَّ المسافَةَ شاسعةٌ بينَ أحلامِهِ والضياء
تدوسُ على الطميِّ أحذيةُ الغدرِ
حتى تئنَّ الدماءُ النبيلة
قالَ طفلُ المسافاتِ للشيخِ
بعدَ الصلاة:
أتمنى أجوب الشوارعَ يا سيدي
أقطف أزهارَ زيتونَةٍ دونَ خوف
قالَ لهُ الشيخُ:
سوفَ يأتي الزمانُ الذي تَشْتَهي
فهيئْ فؤادَكَ بالانتظار
فأحذيةُ الغدرِ يومًا ستمضي
معَ الريحِ تمضي
ويأتي الصباحُ البهيُّ
بحلوى الصغار
فالأرضُ في آخرِ الأمرِ للطيبين
ستأتي الدماءُ الزكيَّةُ
تَغْسِلُ عن أرضِنا كُلَّ عار
يا والدي..
دمائي تَغْسِلُ أعتابَ هذي المدينةِ
ليُشرِقَ فيها صباحُ الأمَلْ
وتضحكُ فوقَ مآذِنِها كُلَّ يومٍ
جميعُ النجوم
ستمضي الغيوم
سترقصُ كُلُّ طيورِ السماءِ
ابتهاجًا بِها
ويسألُني الشيخُ مَنْ أنتَ ؟!!!
قُلْتُ: الوليد
فقالَ لي الشيخُ: ماذا تُريد
فقلتُ: البراءةَ في أعينِ المتعبين
وأنْ يُطلقَ المستبدُّ
سراحَ الأُسارى
من النخلِ
والزهرِ والشجرِ المستكين
وزيتونِ هذي البلادِ الحزين
ويعرفُ هذا المقيتُ بأنَّا
سنقهرُ كُلَّ صنوفِ العذابِ
وأنَّا جبابرةٌ لنْ نلين
سنخلَعُ عنَّا عباءَةَ هذا الخريفِ البغيضِ
ونلبسُ حَتْمًا ثيابَ الربيع
وأنَّ مدينَتَنا لنْ تَضيع
وأنَّ مدينَتَنا لنْ تَضيع

سحر الفجر

د. ماهر المهدي
شاعر من مصر

غاضت ليالي الحزن يا مصر الجميـلة فـانزعي ثـوب الحـداد عـن الغـد
ثم احـذري مـن كـل حـزب غـادر ضل الطريـق عـن الـصواب الأحـمد
سـيري بقلـب مـن حديـد للأمـان وحـطمي رأس النظـام الأسـود
رأس الخنـوع ورأس كـل محـارب للنور فيك لترجعي بعزيمة للسؤدد
هـانـت علينـا في فـداك دمـاؤنا وحياتنـا مـن مريـم للخالـد
مـن كـل قـلب أورثتـه أرضنـا مـصر الأبيـة في علاهـا الأمجـد
مـن أجلك الشعب الكريـم مناضل مـن أجـل أمنـك فاسـلمي مـن معتـد
وذري الغثـاء لمـن هـواه وضـل عنـ ـك إلى الخـواء الهـادر المستبعد
في القلب خيـر حاضر سماه باسـ ـمك ربنـا وعـلى لـسان محمد
للفـجر سـحر فاقـرئي واستنبـطي أحـكام دهـر زاهـر متجـدد
ثـم ابسطي في عـزة سلطانك المـ ـهور وشـما في الوجـود بـساعـد
أنت الخلاص مـن الوعيـد المستبـ ـد وظلمة القهر الشديد المفسد
يـا قبـلة الإسـلام والإيمان، يـا مهد السـلام ودار أمـن القاصـد
كم ضـاع مـن وقـت ثميـن جوهـ ـري في سـراب التائهيـن الملحـد
واليوم فجرك من جـديد فاسـعدي وابنـي الـصروح بكـثرة للموعـد
يـا مـصر قلبـي مـن صـخور لا دم فامـضي بخطـو ثابـت ومـسدد
لا بالغنـاء ولا برقـص في نـهـ ـار الكـد والبحـث المفيـد الرائـد
فبكـل علـم ارتقـينا فـوق عـ ـرش واصب عبر القرون ومسعد

والمال نهر للحياة وموقد ... لمشاعل العلم الدقيق الراصد

فاروي حدائق كل علم في ديـ ... ـارك فضة من منبع وروافد

بالعلم نصنع ما نريد ونزرع ... الصحراء أجيالا لشعب أمرد

يا مصر ظلك للجميع فأنصفي ... أبناءك الأحرار حتى الزاهد

ولسوف تبني ما حيينا كوكبا ... يهدي الشعوب إلى صراط قائد

للفجر سحر فانهضي من كبوة ... دامت سنين ولم تنل من سيد.

جدة في الخميس 21 يونيه 2012

sobota, 22 września, 2012

نصوص قصصية

نازك وزين الدار

حمدي البطران
قاص من مصر

عدت إلى بيتي منهكًا بعد عمل يوم طويل وممل، فقد غدت المحاكم لا ضابط لها، بعد أن انهار الأمن، كما أرهقني المحامون بمرافعاتهم وطلباتهم، استقبلتني زوجتي نازك متهللة. لم تنتظر حتى أخلع ملابسي، وقالت :

- حركة المحافظين باكر، مكتب رئيس الوزراء اتصل بالرقم الأرضي القديم.

***

لم يكن كلام نازك جديدًا علي، كنت أعرف؛ لأنني دعيت لمقابلة أحد رجال المجلس العسكري، وطلب مشورتي في تعديل قانون البلطجة، كانوا يتصلون بي دومًا ، ودعيت مرات عديدة إلى جلسات عمل مكثفة معهم، كما أن وزير العدل سألني عدة مرات عما إذا كنت راغبًا في العمل السياسي العام، وأخبرته أنني لا أرغب في الابتعاد عن وزارة العدل والمحاكم، غير أن الرجل أخبرني باسمًا أنه أملى اسمي في مكتب رئيس الوزراء، باعتباري من المرشحين للمناصب الإدارية العليا.

في هذا اليوم كانت نازك منتشية، وعندما فرغنا من تناول الغداء أخبرتني عرضًا أن فلاحة من الصعيد جاءت للسؤال عني، وإنها- أي زوجتي نازك- أخبرتها أنني سأعود في آخر اليوم ، وقالت بامتعاض: إنها ربما تأتي .

لم أهتم بالأمر.

***

نازك لا ترحب بمن يزورني من أهلي من الصعيد، لسبب مبهم وغامض، فهي لا تهتم بهم، ولا تريدهم، وتقابلهم بجفاء متعمد.

لم يكن هذا جديدًا على نازك، تعودت هذا منها منذ زمن بعيد، ولم أغضب، واعتبرت أنها واحدة من نقائض النساء عمومًا، فكل امرأة لها جانبها السيئ بعلاقتها بزوجها، وكان هذا هو فقط جانبها السيئ في علاقتنا الزوجية، كانت تكره أهلي!

***

بعد أن شربت الشاي ذهبت إلى حجرتي ... لكل منا حجرته المنفصلة، منذ أن تزوجنا ... كان هذا طلبها منذ السنة الأولى لزواجنا ... استلقيت على السرير، ولم يأت النوم كالمعتاد.

لسبب ما في هذا اليوم بالذات، لم أسترح للهجة نازك في الحديث عن أهلي وأقاربي من الصعيد. يبدو أنها لاحظت؛ لأنها دخلت غرفتي الآن، لتخبرني أنها ستجلس في الصالة لتسمع نشرة السادسة. وقالت مبتسمة:

- أنا متأكدة من اتصالهم بك.

ثم خرجت وسحبت الباب خلفها، وتركتني ممددًا على السرير.

***

عندما تخرجت من كلية حقوق القاهرة كنت من الأوائل على دفعتي، وبعد ثلاثة شهور جاءني خطاب ترشيح من مكتب النائب العام، وعرفت أنني سألتحق بالنيابة العامة، كان هذا في مطلع السبعينيات. فرح أبي فرحًا غامرًا، وعمت الفرحة كل عائلتنا وقريتنا.

فرحت بعملي في النيابة العامة، كان عملي في القاهرة، وكنت في أوقات فراغي أتردد على نادي القصة في القصر العيني، وهناك تعرفت على محمد جبريل وفؤاد قنديل وعبد العال الحمامصي ورءوف مسعد ويوسف القعيد وصنع الله، وغيرهم.

وبعد عامين من العمل كان رئيسي في العمل (مدير النيابة) يوكل إلي البلاغات التي تسبب الحرج لزملائي من أهل القاهرة. كان الرجل يعرف طبعي، فأنا لا أستجيب لوساطة أحد، فأنا كصعيدي في القاهرة لا أعرف أحد هنا، ولا يعرفني أحد، وقد سمعته أكثر من مرة يصفني بأنني صارم. والحق أنني كنت أطبق القانون.

كنت في تلك الفترة أقضي إجازاتي في قريتي في الصعيد، وصارحت أبي برغبتي في الاقتران بزين الدار!

كانت زين الدار قريبتي من ناحية أمي، تربينا معًا في سنوات الصبا الأولى في الإعدادية، وبداية المرحلة الثانوية، كانت زين الدار جميلة وطويلة، صافية الوجه، واسعة العينين. وكانت تشبه إلى حد كبير ممثلة السينما العالمية صوفيا لورين. كانت طويلة مثلها، ولها نفس تقاطيعها الجميلة.

كانت زين الدار تأتي كل صباح إلى الساحة الواسعة أمام منزلنا، وعلى رأسها صفيحة فارغة، تضعها في حوض الطلمبة -أم يد-، وتبدأ في الانحناء على يد الطلمبة الحديدية الملتوية، كان نصفها الأعلى يعلو ويهبط، وهي تحرك يد الطلمبة؛ لتخرج الماء من جوف الأرض، وكانت المياه تنساب في

الـصفيحة مـن فـم الطلمبـة، الـذي يـشبه جمجمة الكلب، وكان سـقوط المياه في قعـر الصفيحة الفارغة يحدث صوتًا، وكـان هـذا الصوت ينبئ عن وصولها، عندها أخرج من البيت إلى الساحة التي فيها الطلمبـة، تكـون زيـن الـدار هنـاك بمفردهـا، أسرع إليهـا، وأمسك عنها يد الطلمبة الحديديـة، أرفعهـا وأخفـضها بعنـف حتـى تمتلـئ صـفيحتها، كانـت ترمقني طوال الوقت الذي تمتلئ فيـه الصفيحة، لم تكـن عينـي تبتعـد عنهـا أثنـاء حركة جسدي لأعلى وأسـفل عنـد تـشغيل الطلمبة. كنت أشعر بخدر لذيـذ يجتـاحني، متسللًا من ظهري حتى يشمل كل جسدي، تمتلئ الصفيحة ببطء، وأعيننا متـشابكة، ولا ننتبـه- لفــرط اسـتغراقنا في المتعــة- إلى الـصفيحة التـي امـتلأت وسـال المـاء عـلى جانبيها. وتنحني زين الدار على الـصفيحة، تحاول رفعها على رأسها بمفردهـا، وعيناهـا ترمقاني، من فرط استغراقي فيهـا، لا أفطـن إلى أنهـا تريـد أن ترفـع الـصفيحة، وأنهـا لا تقدر على رفعها بمفردها، وأفيق على صوتها الحالم: ارفـع الـصفيحة معـي. أقـترب منهـا وهي تنحني لتمسك الصفيحة لنرفعها معا، وكان ثوبها ينحسر عـن صـدرها الناهـد، في طـور تكوينـه الأول، وكنـت أرتبـك وهـي تضع يدها تستره، وألمـح في عينيهـا انتـصار من نـوع غـامض، وأرفـع معهـا الـصفيحة الثقيلة حتى تستقر على رأسها، تبتسم وتنظر بعيدًا عني، ثم تبتعـد، وكنـت أرقبهـا وهـي تنصرف حاملة الصفيحة على رأسها .

كنـا يوميًـا نـمارس حبنـا المكتـوب بالنظرات فقط، مرة حاولت تقبيلها، قدمت لي شفتيها، ثم أغمضت عينيها، وضـبطتنا أم ممدوح جارتنا.

بعدها اختفت زين الدار. ولم تحضر أبـدًا إلى ساحة بيتنا لـتملأ الـصفيحة، جـاءت أمهـا بدلا منها.

شعرت أننـي أحبهـا، وقتهـا كانـت في الإعدادية، تعلقت بعينيها ونظراتهـا، كانـت قبلتها الوحيدة حـافزًا لي عـلى التفـوق، كنـا نلتقي صـدفة، فنتبـادل النظـرات صـامتين، وكنت أهم بـالكلام معهـا وكانـت تبتـسم، وقلت لها : انتظريني.

انتظرتني زين الدار، ورفضت آخـرين تقدموا إليها .

عندما عينت في النيابـة، أخـبرت أمـي برغبتي في الاقتران بزين الدار، رفضت أمي بعنف، لم تـسكت أمـي، وأخـبرت بـدورها أبي. رفضا الفكرة، وسافرت أنا إلى القـاهرة محملًا بحب زين الدار، وبعهدها سمعت أن زين الدار خطبت لأحد أقـاربي، وانقطعـت أخبارها عني تمامًا.

***

تعرفت على نازك في نادي القصة. وقتها كنت أقرأ قصة قصيرة، كانت تحضر مع الهواة والكتاب المبتدئين، قرأت قصتي الأولى، اكتشفت أنها تركز عينيها علي وأنا أقرأ. تركيز عينيها أربكني، تلعثمت. نجحت في قراءة قصتي، وتلقيت التعليقات، وانتهت الندوة ، وبينما أنا أجمع أوراقي شاهدتها تجلس بمفردها في القاعة، وكانت نظراتها لا تزال مسددة علي، ثم نهضت قائمة، واقتربت مني، وقالت:

- قصتك جيدة، لهجتك الصعيدية زادتها جمالًا، كأنك تقرأ قصيدة شعر.

لم أكن في أحسن حالاتي. ولم أجد عندي- لفرط ارتباكي- ما أرد به عليها. ومضت فترة من الصمت لم أجرؤ خلالها على الكلام، كانت نظراتها تقتحمني وتربكني .

للمرة الأولى أشعر بالانهيار أمام أنثى، كانت أول أنثى تتجرأ معي. غير أنها لم تكن أنثى عادية، كانت النموذج المثالي لأنثى أبحث عنها. كانت تبتسم ابتسامة صافية، لونها أبيض يشوبه احمرار لذيذ، شعرها يلمع كالذهب، وجهها مستدير، فيهما جمال نادر.

رغم ارتباكي ، شكرتها.

نزلنا معًا، سرنا دون كلام ، قالت وهي تزيح خصلة جميلة من الشعر عن عينيها:

- أنت مدرس؟

قلت: وكيل نيابة.

صاحت برقة:

- وكيل نيابة؟!

كنت مبتهجًا وممتنًا، وغمرتني حالة من النشوة لم أعهدها من قبل، وكنت غير قادر على جمع شتات نفسي، ووجدت نفسي أسألها :

- وأنت؟

أخبرتني أنها خريجة آداب إنجليزي، وأنها تقوم بأعمال الترجمة لصحيفة تصدر باللغة الإنجليزية، سرنا معًا أنا وهي . تجولنا في شوارع جاردن سيتي، استرسلنا معًا في حوار لا زلت أذكر كل تفاصيله، وكانت نهايته أن أعطتني تلفون بيتها، وأعطيتها تلفون الاستراحة التي أقيم فيها.

توقفت أمام منزل كبير له باب ضخم وأشجار عتيقة، واستأذنت مني، ثم غابت فيه، راقبتها وهي تصعد السلم العريض، وأشارت إلي مودعة. وما أن عدت إلى الاستراحة حتى تناولت التلفون، قضينا ساعات طويلة نتحدث.

***

الحق أن نازك فتحت أمامي آفاقًا رحبة، لم أكن أحلم بها.

في البداية طلبت مني نازك أن أطلق شعري وأجعله طويلًا ، أشارت إلى صالون حلاقة، وطلبت مني أن أهذب شعري فيه، وابتسمت وقالت باللغة الإنجليزية:

- ريموف يور موستاش.

لم أفهم في أول الأمر، ولكنها كررتها ببطء شديد، وأشارت إلى شفتها العليا. أخيرًا فهمت.

ووجدت نفسي أطلب من الحلاق حلاقة شاربي، وأن يترك لي سوالف أعلى صدغي.

صحيح أنني عانيت من سخرية زملائي، ونظرات الدهشة على وجوه الحجاب والكتبة، إلا أنني لم يكن يعنيني سوى نازك .

وبعدها اقترحت على نازك أن نذهب معًا إلى الصالون الأخضر، وهناك اختارت لي قمصانًا ملونة لها ياقة عريضة (فان هاوزن)، وسراويل نهاية أرجلها واسعة (شارلستون).

كما اصطحبتني إلى دور السينما ، وإلى ندوات مقهى ريش، وقهوة الفيشاوي، وقاعات الموسيقى، والملحقيات الثقافية لبعض السفارات.

***

أخبرتني نازك أن والدها كان من رجال الصف الثاني للثورة وكان قبل أن يتوفى مديرًا لبنك مصري، وأن معظم أفراد عائلتها يعملون في السلك الدبلوماسي والقنصلي، وخالها وابن عمها سفراء. وأنها ووالدتها تمتلكان عمارات في المنيرة وشبرا والدقي، والدها ترك لوالدتها أموالًا سائلة كثيرة، وقطعًا من أراضي البناء في مدينة نصر ومصر الجديدة . كما عرفت أنها تقيم مع أمها وأختها الكبرى في القصر الذي دخلت فيه أول يوم تعارفنا، وهو أحد القصور الرصينة في جاردن سيتي.

***

تعودنا أن نلتقي يوميًا.

اليوم الذي لا أراها، أصبح متوترًا وحرونًا.

وجدت نفسي أباعد بين زياراتي لأهلي في الصعيد؛ لأجل ألا أبتعد عنها. شيئًا فشيئًا أصبحت نازك جزءًا من برنامجي اليومي، بعد انتهاء عملي وفي يوم راحتي. كانت فكرة الاقتران بها تبدو بعيدة، غير أنني ذات مرة صارحتها برغبتي تلك.

ابتسمت نازك، ولم ترد.

***

عندما سافرت إلى بلدتنا ، أخبرت أبي بأنني سأتزوج من القاهرة. لم يمانع. سألني عن أنسبائي الجدد. أخبرته بما أعرفه عن نازك، تولت نازك الأمر مع أهلها ، لم يسألوا عن أهلي.

***

في يوم الزفاف كان الضيوف كثيرون، ومعظمهم من كبار المسئولين، وكانت نازك تشير إلى كل واحد منهم وتعرفني بوظيفته، كان أبي وأشقائي وأزواج شقيقاتي يرتدون الملابس البلدية والعباءات، إلا أنهم جلسوا في الحفل كالغرباء.

لم أشعر بأهلي عندما غادروا الحفل ليلحقوا بقطار الليل.

بعد أسبوع جاءت أمي وأشقائي وزوجات أشقائي، وأخواتي البنات وأزواجهن، جاءت بهم سيارة ميكروباص أنزلتهم أمام باب القصر، عندما نزلوا حملت النسوة السلال على رءوسهن، وعندما دخلن القصر أطلقن الزغاريد. لم ترحب بهن نازك، وتجاهلتهن!

قضين ليلتهن، ومع مطلع الصباح غادروا.

لم تحضرن مرة ثانية.

***

دخلت إلى عالم نازك المخملي الناعم.

في أسبوع الزفاف وصلتنا دعوة من خالها للسفر إلى إسبانيا في باخرة، ومن إسبانيا برًا إلى فرنسا. وكانت تكاليف الرحلة كلها مدفوعة مقدمًا.

بعد عودتنا من الرحلة، بدأت نازك تملي تعليماتها، لا زيارات لأقاربي إلا بموعد سابق، وألا يبيتوا معنا، ولا يتكلموا بصوت عال، وأن يخلعوا أحذيتهم عند باب القصر، ولا كلام أمام الخدم، ولا، ولا ...

أمام حبي الجارف لأنوثتها، والاحترام الذي لقيته من عائلتها الأرستقراطية والعريقة، غفرت لها تكبرها وصلافتها!

مضت حياتنا ناعمة وجميلة، كانت نازك خلالها متجددة، لم يكن يعكر صفوها إلا عدم إنجابنا، لم يشغلني ذلك.

***

كنت لا أزال أستلقي على السرير، لم أتمكن من الإغفاء بعد العصر.

سمعت جرس الباب الخارجي.

نهضت واقفًا، سبقتني نازك عند الباب. بعد أن فتحته، سمعتها تقول :

- اخلعي الحذاء وادخلي.

خرجت من حجرتي، وذهبت إليها، كانت امرأة صعيدية تجلس على السجادة.

سيدة في الخمسين ترتدي جلبابًا أسود، وتضع على رأسها شالًا أسود. كانت حافية.

عندما رأتني، نهضت واقفة، تناولت يدي وقبلتها.

زين الدار!

لم ترفع عينيها عني. وخرجت منها ابتسامة عفوية. وقالت:

- إزيك يا محمود.

أخذتني المفاجأة، لم أرد.

وجهها تخللته بقع سوداء، عيناها واسعتان كما كانتا، فقط أحاطهما السواد، قدمها أصبحت خشنة، نفس فتحة الفم المستديرة. شفاهها ذابلة، تكسوهما طبقة من القشور، ومع ذلك بدت تقاسيمها جميلة، رصينة، مبهجة، تفوح بالرغبة، أنوثتها كما هي، واضحة المعالم، باسمة. بدا شعرها الأسود الناعم يطل من تحت غطاء رأسها الأسود القديم، تتخلله خصلات بيض. وكان جلبابها الأسود الباهت يلف جسدها المترهل. نظرتها الجريئة انطفأت. وحلت محلها نظرة كابية خجلى، حتى وهي تبتسم.

نظرت إلى الخارج، وقالت:

- زوجتك؟

أومأت إليها. وقلت:

- كيف حالك يا زين الدار؟

قالت: عايشين، ابني يا محمود، مبيض محارة. غائب من شهر. ثم نهضت وخطفت يدي وقبلتها، واستطردت:

- أنت سوف تدلني عليه. إخوتك منعوا عني عنوانك ، لكن أنا عرفت أوصل لك، أولاد الحلال أعطوني العنوان .

أجلستها على الكرسي.

تمنيت أن أحضنها وأقبلها.

جلست وهي تنظر إلى الأرض.

أخبرتني أن ابنها غائب، وهي لا تعرف عنه شيئًا، وطافت بالمراكز والأقسام والمستشفيات، ولكنها لم تعثر له على أثر ، كانت تبكي خلال كلامها.

طلبت أحد زملائي من أعضاء النيابة. أعطيته الاسم. أمهلني دقائق.

دخلت نازك مندفعة. وقالت مبتهجة:

- محمود: مبروك.. الرئاسة اتصلت، أصبحت محافظًا. ستحلف اليمين غدًا، البدلة جاهزة.

كانت زين الدار تنظر إليها مستغربة.

نظرت نازك إلى زين الدار، وقالت:

- مجيئك فال حسن. في زيارتك القادمة سيحلف محمود يمين الوزارة .

ثم ناولتها بضعة أوراق مالية كانت في يدها، وسحبتها إلى الخارج.

اتصل بي زميلي الذي تكلمت معه، وقال: وجدناه راقدًا في المشرحة منذ خمسة عشر يومًا. قناص أصاب رأسه. إذا كنت تعرف أهله، أرسلهم.

أشفقت عليها. لم أشأ أن أخبرها.

سحبتها من يدها، وخرجت معها.

بينهما امرأة

ليلى درويش
قاصة من قطر

مازالتْ الذئاب تعوي في أذنيه، وصداها تصمّها، فيضع أصابعه فيها، ويفتح عينيه محدقًا في الباب، مرت عليه الدقائق ساعاتٍ لا تأذن بالرحيل، أو لعل عقارب ساعته خارت قواها فتوقفت، وعجزت عن المضي قدمًا.

بدت تلك اللحظات طويلة أمدها لا تكاد تنهي أزفتها، وهو جالسٌ في سيارته في موقف السيارات الخاصة بإحدى المجمعات التجارية على مقربة من المدخل الرئيس.. يترقب المغادرين والداخلين إلى المجمع، بدا المكان يغرق تدريجيًا في ظلام دامس، وأخذت الأضواء تنثر بقعها الساطعة؛ ليهتدي بها السائرون في بهيم الليل الحالك... لقد أحس بسواد يتسلل نفسه وانتابه شعور غريب عندما رأى في وسط الظلام ومضات متتابعة من ضوء تُضاء وتنطفئ بالقرب من زوجته، وهي تختلس النظر إلى هاتفها النقال بهدوء وحرص وبسكون دون حراك؛ حتى لا يراها أو يشعر بأدنى التفاتة منها.

اجتاحتْ نفسه عاصفةٌ هوجاءَ من الخوف والقلق، وهو يسمع عواء الذئاب تقترب منه، فأعاد بصره نحو المدخل، يعزي نفسه المخنوقة بالصبر، ويبدد الوهم من أمام ناظريه.. يتمنى أن يراها تخرج من المدخل مع أختها وهي تحمل مشترياتها من تسوقها في المجمع.. ينتظر وقلبه يخفق مع كل حركة لفتح الباب.. يأمل خروجها وهي منتصرة على شكه ومهدئة نفسه المضطربة.. لمح طيفها يتراءى على زجاج سيارته الأمامية وهي تهمس وتضحك بصوت خافت من وراء الباب.. رآها قبل أن تراه وما أن وقعت عيناها عليه وجلت وقالت بصوت مرتبك: إنها أختي.. تريد أن نخرج اليوم للتسوق.. فما رأيك يا زوجي العزيز ؟ قالت كلمتها الأخيرة بغنج ودلال دون أن تنتظر منه ردًا بالإيجاب.

بات يرقب الناس بعينين تائهتين تدور في محجريها دون استقرار.. بدا له صوت الذئاب وهي تقترب منه أكثر فأكثر.. يكاد يسمع وقع خطاها على مقربة منه.. يخشى الموت الآن من ذئاب نفسه.. من أن تغدو ذئابًا مفترسة تنبش أظافرها في قلبه لتمزقه إربًا إربًا، وتعلنه قتيل الذئاب وصريع

حرية كعب وقصص أخرى

حسن علي البطران
قاص من السعودية

(1)

حرية كعب عالٍ

يسيران معًا جنبًا إلى جنب في السوق الكبيرة في تلك المدينة..

كعبها العالي تشتكي منه قطع الرخام،

صوته يشعره أنها قريبة منه

يختفي الصوت فجأة..

يبحث عنها،

يتصل بها تشغل خطها

وتشتعل أعصابه نارًا..

يعود إلى منزله يكفكف دموعه، تفاجئه (بنهوصةٍ) هو يحبها...

يهديها ورقة حريتها دون تردد.!

(2)

طلاق..

استيقظ من نومه، أدرك مغزى حلمه..

غادر القرية

ابتسمت الوجوه..

زالت بقع البرص من جسمه وطلبت زوجته الطلاق..!!

(3)

إنجاز

يملأ كرسيه.. يصدر أوامره..

أكاليل الورد تملأ فضاءات مكتبه..

يبتسم ويعبس في وجوه تحوم حوله.

ينتشر بين المدن والقرى فتات الخبز اليابسة..

تنقع في الماء

وتؤكل بعد أذان الفجر..

تعلن الصحف إنجازات تلك الإدارة.!

(4)

زمزم

يجري خلفه، كلما أحس بلهاثه

تتسارع خطاه..

فجأة يقف ويعطيه قارورة ماء..

يطرد عطشه ويعاود الجري خلفه،

يزيد من عدد خطواته خوفًا منه..

يتمنى لو يمتلك بئر زمزم.!

(5)

أكباد طرية

يرمي حمولته على رمال شاطئه، أشعة الشمس الصفراء في رحلة

هروبها..

جسدٌ نحيلٌ يتوسد حفنة رمال وتلامس رجلاه مياه البحر..

طفلٌ يعيد إليه لفافة التبغ التي سرقها منه، يبتسم الشيخ الكبير ويرحل الطفل عنه.

يصحو ومياه البحر تقذف الطفلَ على الشاطئ جثةً هامدة جوارها لفائف.....!!

أنثى

فاضل العبد الله
كاتب من سوريا

(لقلقٍ خمريٍّ تَكَلَّس في العَسَلِيِّ الدَّاكن كان هذا العبث المُقَدَّس من وراء حجاب).

في البَدْء كان البدويّ؟

راعٍ.. هاذٍ.. مقدس.. يكره الشِّياخة، موَكلًا بغسل جِزَز الصُّوف وترويض الأحصنة، يجفف خاثِر الدَّوابّ بهيبة حضوره الآسر، عالم بأنساب الجِدآن والبُؤُوز والأيَايل. ليس من طبعه الاسْتِئناس.. يناطح "كليجة العيد" بكباش أسنانه الفُلج، يا لفطرته التي ذبحت "الكافي شوب" فمع التَّمر مازال يحتسي اللَّبن البارد، يتعبَّد بين الشِّعاب والوَعْر، يتعلم مع الوشق أصول القَنْص، يتجاهل زهرة البرقوق ويلتحم مع الشِّيح، يركض في براري الضَّوء (طافخ) على حيله، لا توقفه قبائل قُرَيْش وهي تشُكُّ بالرَّبِّ، يريد تغيير العالم ويلفه تحت ردنه المحمّل بالحامض الحلو والدُروبَس، فدفء الثوب يختزل حرارة الجسد مع أنه يحمل الحنان ذاته..

"هذه سخافةٌ من كلاسيكيَّات الماضي. أشرب الكوكتيل حبيبي الملك أو أذهب لقضاء الحاجة" ما أمتن وجه المفردة وأوقح معانيها، بعلم المَعْز العفريت والضَّأن الحيّ

فتى هبوب العجاج يعيش في الظِّلِّ، لا أحد يهتم لأمره إذا حضر. اسمه يدوّن على هامش دفتر الحياة عادة، خارج موكب التَّصْفيق، وفي الولائم لا يوضع أمامه رأس الذبيحة ولا أول من يشرب الفِنْجال ثم يكسره، بل من المحرّم جلوسه حتَّى في الصُفُوف الأمامية أثناء الدعوات الخاصّة والعامّة، ولم يكن يومًا الدَّريئة التي ترمى بالزهور أو ينثر فوقها الرُّزّ، ولا خطر في البال تحطيم الجرار عند قدميه لطرد بلاء العين الحسود. ولا البَخْت جلب له سيارة "الليموزين" الفارهة فتنزل منها سيِّدة اسْتَوَت أكثر من شمّام القَيْظ..تنتشله من الوحل..تلبسه البذلة السّوداء ،وبأناقة "إيف سان لوران" تربط البيبونة على يافطة قميصه الأبيض.. ثم تدور به أمام أهل الزَّفَّة وهي تنظر إليه بارتياب مريح.. ناسية عُريها أمامه بعدما صار إكليلها لحصانه المجنّح رسنًا. تصوّر بكلٍّ بساطة حبيبته خطفها أحد الكهنة، أو بالمعنى الذليل هي التي تركت الحناء وذهبت للغطس في زيت الميرون، وأضعك بالصُّورة أكثر.. خرجت من دمعته ابتسامة باركت لها التعميد الجديد. وظلّ الصافن يفكر باتباع دورة

تأهله للاحتفاظ بالحبيبة قدر المستطاع أطول فترة ممكنة. هو هكذا لا يليق به الفرح، يتكلم دائمًا عن إمكانية نهوض دول الطَّوْق للمرة العاشرة. ولنفس المرة شخَّص دخان الحَرْمَل للحظاتٍ أبرد من البلاستيك.. فثغَت معه نِعاج غَوايته هائمة إلى الفلت الطَّبيعيّ الذي لا يضبطه قانون أهل السهول الخاضع لسيطرة لهجة أهل الجبال؛ إذْ لغيابه مذاق السَّفرجل يغوِّر في المهجة غصَّةً كنتُ أخشى أن أبوح بسر آلامها، ولكن بعدما أقتلع الفؤاد سأقولها: ذلك الدكتاتور النبيل، ملك الحِسّ كما كانت تناديه.. يتبعه التَّكْسِير مثل كلب الورّادات.

تراكمت هزائمه الحُلوَة حتى بدأ يجفل من رفة عينيه الملونتين فتقطّر من الهمِّ.

تَبادَت الحضرِيَّة: وأخيرًا انْشَخَبَ اللَّبنُ الشائط؟

صَيَّف شجوه الجوّانيّ: أولًا احْتُلِبَ الدَّمُ؟

وقبل همستها... لاستخراج النَّمَش من فخّ الصِّياغة، اشتدَّ حرّه حول أفكارها الراكِدَة.. ورَفَّتْ؟

فأتاها على جياد الرِّيح تهَذَب خيوله أكحيلات، ويعتصر قلبه بهاءً حتى تكاد تخرج منه أنَّة الكاهن الملوّث بخميسيَّات الرِّيف المشبعة بالبياس..

قال الواهمون: يا لحظَّه العاثر يرتاد أودية الجراح مدمدمًا بالبَهار.. فروحه الخربة بحاجةٍ إلى تهندس يهذب جغرافيته من الهزال، حسنًا ليترك ميكروب الجذور ولييمم وجهه شطر الرّغوة المترعة بنُفّاخات التمدّن.

ذلك التَّمار..الغَنَّام..المَشّاء..مُتتبّع الأثر، فرّ من حضارة الطَّسْت وغطس بالزِّيِّ الخرافيّ لسَحنتيَّها، المثيرة لجدلٍ له وقع أوجع من ضرب الخَيازِر ونظرة العِقبان، لذا جَنَّسها على أنها مفلوقة تمامًا من حبة الهِيْل، فلونها الثَّقيل بين الفواتح الباهتة جعلها طَعامًا خاصًّا لثورة السحنة تحت سماء النّيون.

إنه امتداد مختزل لجسدها ببعده الأنثوي المفعم بالطقسية والروحية. ويمتلك من التعبير ما يجعلك تعرف أيّ رأس يجب أن يمتلك.

تهالك من شرق المنفى يَزْهوّ في بريد الغبرة يعبُّ ظهيرة لاهثة، يتوّج حيتان السّاحِل بشهرياريات يتصاعد منهم البخور الحجازي، وبالزَّفير الطالع من روحه تفرَّع شهرزاد واحدة نزَّت بالعرق تنضح:

كالرُّمح الرّاعشِ ارتجف بحضني مشبوب العاطفة ثم تلاشى رمادًا قلويًّا.. ياحداةَ القافلة: ابحثوا عنه فوق ظهور الإبل فلقد أبصرت وجهه الترابي هشًّا يفولذُني..

فاستيحاشه تأثر بتلوين عمله تبعًا للمكان، كانت "التَّمرة الحُلوة" اللَّوْحة التي تعود إلى حقبته السَّمراء. تعتبر أحد أهم الألوان المشغولة موسيقيًّا بعناية فائقة، أما لماذا مُنع التَّنزُّه فيها وفي مزارع البُنِّ المتوقع وجوده واقفًا كما شجرة جردتها الرِّيح من أوراقها وهجرتها العصافير مبكرًا، فهذا يعود إلى التعمق في فهم المكان، وفلسفته، ومرحلة التحول التي تخضع لسيطرة الراوي على مادته أكثر مما يخضعه تسلسلي أنا؟ خاصّة ويعلو النَّصّ طائر يخفق بجناحيه أمام ثقافة العواء داخل الجروح البليدة، فللجرح ذئابه الجرباء تعوي بجراثيم الجُوْع على بلسم الثورة الشافي، وبالوقوف على الجِياد، "ما أحقر الجِياد!" أغثته في بعض نوبات جنونها العاقل بترجيع عطشه الملتاع للبرِّيَّة الفسيحة... ومن خطِّ الأفق انْفَدغ الحكواتي النَّورس مغردًا بالرِّيش الهاطل، ملوِّحًا بمَزامِيره:

تحرر من بؤس الوجود بعدما خرجت أنثاه من صلب الحكاية.. حاول إعادة رائحتها الهاربة إليه بطريقة سيميائية مباشرة، لكن روحه أكبر من المكان الهادئ، يحتاج إلى مدينة فوضويَّة تحوي داخله المشاغب والمسحوب بعقل إلى تحت.! ولعدم الترابط بين السُّلُوك الخارجيّ والعالم الدَّاخليّ للنَّصِّ...

(الآن نفتح ملف الحكاية؟)

* حادثتي اللَّهْو والتنَسُّك.. حسب الجَوّ العامّ في النَّصِّ...؟

بلغني أيها الملك السَّعيد أن الجرعات الإضافية من لقاحات البادية جفَّ لحنُها في صوت التُّراب، وتوهج العجاج بإيقاع الشَّكل السّاحب ألوان المساحيق، حملها البدويّ على ظهره، مثلما كانت تُكوّر جدته كرازل الخُضْرَة؛ لترسخ في أنفه حضارة الخيار البلدي المملح.

لم يعجبها اسمه ولا شكله ولا حتّى سيرته؟ ربما بسبب حياة الجُوْخ تناست التقاط المبادئ الأولية لصناعة الرَّجُل الرُّوحانِيّ المترع بفورة الغضب. يُخيف هذا الصِّنف من الرِّقَّة، فقلبه لا ينبض إنما يرسل وَعْوَعَة تصل بكامل وحشتها لمَاحة. جعلها ترمي بثقلها عليه في محاولة منها لإعادة تشكيل فنِّ أساطير الأوَّلِين. وبهمسات تعود إلى مرحلة اللغة الأولى صبَّت في أذنيه حقيقة القرط مباشرة: لأنك تنده بوله مراهق "أنتِ تمرتي الحُلوة"، ولأشياء أفظع تنفثها ملامحَك .. سأخطفك لساعاتٍ، شرِّف بلا حرجٍ.

خلقت حالة إبداعية وتشكيلًا جماليًّا من مادة لم يكن لها في يوم من الأيام قيمة فنيَّة. إلا صراخه النبيل الذي يطفئ وجع القلب، فإذا ما تعب ارتاح هامسًا حزينًا شفيفًا،

يهذي في غفوته الضّاجة بالقيم، مقدمًا حالة درامية.. ومونولوجًا داخليًّا، لم تعرفه قصاصات الذكرى الجديدة، فتراه يبكي.. ويغني.. وينشد الهوسة.

حنَّ إلى اللقاء.. وكالميت عندما تُبعث فيه الرُّوح مذَّ شاهدته ذراعًا يلوِّحُ بمنديلٍ يزركش البَياض المستهلك بلعنة المألوف "يا للمسافات البعاد" انحدرت.. كسيرةٌ.. تلتحف السَّماء، ذابت ملامحها كالزُّبدة على نار خشب الزنزلخت. كلّ ما ملكه في تلك اللَّحظة أنه صاح عليها "أبوس روحك".

انفعل تعبيرها، وغمغمت شيئًا لم يفهمه إلّا أنها لمّت جزءًا من إشعاعاتها وأرخت حولها جزءًا.. همس قلبه "يا لجمالها في لحظات التفُّتح".

(لكن من حدَّة ضيم قُبْلَته فلسفتها نظريات الوقت الفائت على أنها السِّفْر. فكيف صارت من الفِدائِيات؟ وهي مجرد فكرة بسيطة ومطروقة كثيرًا في المسرح والسِّينما والتِّلفاز.. ولا تحمل جديدًا..).

حين يحسّ المرء بالعجز عن إيصال شُعوره بوسائل الحوار العادي يطلب الغَوث الوَحْشِيّ من الشَّفَة الرَّغُوث. فيتم تَرْوِيضه بقصد إعادتها إلى طعم الفُسْتُق النِّيء، وتأتي إمدادات البُرتُقال اليُوسُفيّ، من خلال التصدي المباشر للشَّهوة الراغبة بالتَّرَهُّب، فتنفضك كهربة اللَّحم اللَّدن بتيارات واهية الخفة. إنها القوة الهادئة.. هل أحدٌ نجا من تذوق عظمة القوة الهادئة؟

حتى الغامِض البهيّ بعد أن يرتدي ثوب المتعة يثير فِتْنة الغُبار وتزَّيُّنه بالإخْصاب.. فيتحول غِلاف القلب وحَبَّتُه وسُوَيْداؤه إلى شغاف. ثم تيار من الغِبطة يشحن رغبة سقفك المنخفض، وتتواطأ مع ذاتك المغطسة بالهزائم. فتطرق بابك المتهرئ جلالة البوسة كطرح إشكالي للنَّصِّ المغاير، فتكد عبراتك المحبوسة بإسطبل خيولها. تفتح حضنها بولع العمّات الخارجات من جرار الكُحْل "ويْ أهلًا"، وتستسلم لصراخٍ مكتوم القيد يُدَّخر صمتك الفائر.

لكن تفاوت الخبرات بفنّ الحكي جعل من كلام المخلوقين المهمشين حوارًا فنيًّا يحمل التنوع والاختلاف. وأغلبه لم يرق إلى مستوى المطلوب من حيث البناء الفني من "شخصيات ولغة وحوار وحدث ... إلخ"، بالإضافة للأخطاء الحركية أثناء العناق، وهي كثيرة جدًّا.

هنالك في الوادِي الآخر من الشَّوق ينمُو الفرح المُرّ، يوازي تمامًا الانكسار الجميل.. أيوجد شرخ بلا طعم الدِّفلى يا صاحب السُّمُوّ، مهما تحنظلت الإجابات واندفعت إلينا فيما يشبه تفجرنكاح القُنْدُس؟ لا يمنح اكتئابك تاجه الملكي سوى سكتتك الداوية.

فأرضه البكر تزهو فيها الحشائش والأعشاش والنباتات الجارِحَة، والطير والجُحُور وآفاته تألف أمام أول تنهيدة مهذبة.. تخرج من زجاجة الفودكا تتثاءب بدلعٍ بار بوالديه، ثم تُحطّم البارّ وتنهي ماهية الاغتراب والإيمان الكامل بالكحوليّات، وتبدأ حُرُوب الرِّدَّة من داخله السِّكِّيت، آه .. كم هو مأهول بالهَوامّ وسِباع الليل. لم تكن تعلم بأن البدويّ البروليتاري يملك جنون الجاز والأضواء، وأنه مكتظ بالألوان والسَّفر وحداء الإبل. ولم تتوقع بأن المَرْحَة التي بَلَّتها بَلا ستتحول إلى مراكب تحترق، وصواري تنصلب على جسدها النحيل.

أعلم أيها المَلْك السَّعيد ما تلاشى ليخرَّ وجده حسب هذيان العرَّافة المحصورة بحوْصَلة الحكواتي النَّورس ، أنها وجهه.

المنقوع في التَّمر الهِنديّ مضغته تجاعيد المَساء. فتحول إلى سنونوٍ لبيوت الطِّين الواطئة.. هي تصفق للحياة وتكره التثاؤب، وهو ينتمي إلى قافلة البَدْو الرُّحَّل التي مازالت في طابور الخبز متعبةٌ.. لذلك قال لها: زيارةٌ أولى لمدينتي تكفي لاحتساء القهوَة المُرَّة وإعلان رحيلك النهائي عنها..

فرمقته بتوجسٍ حذر أضحَكَ جسدها النّاحِل في ارتعاش ثم قذفته بتنهيدة طيرت لقالقَ روحه التي ارتوتْ منها، وعاد يتمزقُ لولا عقارب العَرَق السَّاخِن التي لسعته آلاف المرات حتى تخدر واستسلم للهِياج.

(... ومما يُحكى في سالف العصر والأوان أن البدويّ ركّز على الكثير من الإشارات الحسية وخصوصًا الحركية منها للإيحاء بأنها ستخرج من النَّصِّ وتتركه فيه يضاجع الحكاية البسيطة والجمل الشعرية كمرتكز نهائي للتناسل؛ لذا هبت نسائم مسامها رقيقة، فصرخت رياح باديته مذعورة بحنين فحل القطا القاطع البراري.

لكل مرآةٍ في الحرب وميض

قاسم مسعد عليوة
كاتب من مصر

نعم.. صدري مثقلٌ بالنياشين..

لكنني في المرايا لا أراها.

البنت الجميلة والمدينة الحطام

من كل العمارة المنهارة، من طوابقها وسلالمها وأثاثاتها وموبيلياتها، لم يبق سليمًا سوى التسريحة. لا شظايا أصابتها ولا خدوش نالت منها. على الرغم من قصفات الهاوزر، مرآتها كما هي، رائقة براقة، وأدوات الماكياج ثبتت، هي وزجاجات البرفان ومياه الكولونيا، والأمشاط، والفُرَش. فوق المفارش المذهبة المفرودة فوق لوح البلور ظلت في مواضعها. لم تمِلْ أو تتدحرج، ولم تسقط لتختلط بحطام الأشياء أسفل منها. وأدراج المجوهرات ظلت على حالها، مستوية، مقفلة، ومقابضها لامعة لم يَعْلَقْ بها أي عُفار، ولم تنل منها شظية أو رطمة حصاة.

والبنت فوق كرسيها، الذي بلا مسند، جالسة إلى المرآة، منهمكة في عقص شعرها، والراديو الترانزستور الذي كانت تتلهى بموسيقاه عن هدير القصف ما زال يبث أنغامه في الهواء المفعم بالأدخنة والأتربة وروائح البارود.

توقفت دانات الهاوزر، ومن البعيد أتت دبابة، هرستْ الحطام وإلى يمين تل الركام الذي تجلس فوقه البنت وقفتْ. ما إن انقشعت دوامات الغبار التي أثارتها الجنازير المتحركة حتى جعلت أخرى من التل مصطبةً لها، وأرسلت بقذيفة مرقت من فوق المرآة ورأس البنت، واتجهت إلى العمارة القريبة. الدبابة التي إلى اليمين اقتربت في تحركها من البنت التي لا تزال منهمكة في عقص شعرها، وحَفتْ بذيل جوبتها الموشاة بالدانتيلا، وأرسلت بقذيفة أخرى نحو العمارة الأبعد. مع ارتدادة القذف والاندفاع المفاجئ إلى الأمام أسقط جنزير الدبابة بعض الركام من التلة التي تجلس فوقها البنت فلم تهتز.. لا هي ولا أشياؤها ولا صورتها في المرآة.

مقاومون تقافزوا بملابسهم المدنية بين تلال الركام وصوبوا البازوكا إلى جسمي الدبابتين. من برجيهما خرج جنود يطلقون رشاشاتهم بكل اتجاه. إلى جوار البنت، اندفع الرصاص وامضًا. المقاومون باغتوا الجنود رصاصًا برصاص، الحشرجات اختلطت بالدمدمات والصراخ بالصفير،

ومثلما ظهر المقاومون قفزًا ومباغتة اختفوا لتظهر عربة مستشفى الميدان، ويهبط منها حاملوا النقالات. وفيما هم منهمكون في حمل الجثث هبطت قذيفة هاون فوقهم بالتمام فتطايرت أشلاؤهم هم والجثث والنقالات وصاج السيارة وإطارتها وكُورُ النيران، والبنت لم تفعل أكثر من أنها غمزت لنفسها إعجابًا بعقصة الشعر التي أظهرتْ جمال عنقها وبهاء قرطيها.

وفي الأعالي تقاطعتْ أدخنة النفاثات، ودمدمتْ أصوات تخطي حواجز الصوت، وأطلقتْ أسراب القاذفات صواريخَها على العمارات البعيدة فحطمتها، وألقتْ بحمولات النابالم على العمارات الأبعد فأشعلتها، وحملتْ الريحُ شُهبَ النيران وعبرتْ بها فوق رأس البنت، والبنتُ تُكمل زينتها وتضع باهتمام البودرة أسفل عينيها، والآي شادو فوق جفنيها.

بحذر انبثقت من خلف التلة القريبة من البنتِ ثلةٌ من الجنود. أجهزة الإشارة تحني ظهورَهم، ولفاتٌ من الأسلاك الثقيلة تتدلى من أكتافهم وسواعدهم. بسرعة الأرانب يتقافزون. يتوقفون ريثما يفردون الأسلاك ويثبتونها ثم يفرون. حول الركام الذي تعلوه البنت التفوا، والبنت انتهتْ من وضع الماسكرا فوق رموشها وبدأت بالكاد في استخدام الآي لاينر. حاملو أجهزة الإشارة ارتكزوا على ركبهم بالقرب من البنت وفي سماعات تلفونات الميدان أخذوا يصرخون، ومثلما ظهروا اختفوا بسرعةِ وخفةِ الأرانب.

ظهر ضابطٌ كبيرٌ فوق الركام المواجه للركام الذي تجلس فوقه البنت. وضع منظار الميدان فوق عينيه. تطلع يُمنة ويُسرة، ثم أشار باتجاه اليسار فاتجهت إلى حيث أشار طوابيرٌ من المشاة مكتملة التسليح. بخطى منتظمة وزوماتٍ منغمة يمشون. خلفهم رتلٌ من عربات الإمداد والتموين.. ذخائر وطعام وفرن ميداني وفِنطاسا ماءٍ ووقود.. وقططٌ ضامرةٌ وكلابٌ متسخة، نسيتْ عداءاتها وتبعت ـ مهطعة رءوسها ـ رتلَ العربات. المشاة يحاولون تفادي الارتطام بأشلاء القتلى والوخوذاتِ والداناتِ التي لم تنفجر، فتتعرج الطوابير، ويتعرج الرتل، وتترنح أرجل القطط والكلاب.

في اللحظة التي أخذتْ البنت تتأمل فيها تأثير الخطين الأسودين الرفيعين، المائلين إلى الأعلى، على جمال عينيها، كانت الطوابير قد عادتْ هرولة ورصاص المقاومين يشتتها، وفيما يتساقط الجنود ويختلطون بالحطام والأشلاء الممزقة - تشبثَ جريحٌ بالركام الذي تجلس فوقه البنت، وجاهد ليصعد فوق أحجاره وأخشابه، وكاد يلمس المسطح الذي ترتكز عليه قدما البنت لولا زَخَّات الرصاص التي ثقبت ظهره، ليتدحرج إلى سفح التلة فتهرسه عجلات

سيارة فزعة. عندئذ أمسكت البنت بقلم الروج ووضعته بالكاد فوق إحدى شفتيها.

بالمظلين بَذرتْ الطائراتُ قبة السماء، فصعد المقاومون أكوام الركام ونصبوا مدافع المورتر وأطلقوها عليهم. أكثر من مقاوم اعتلى حواف الركام الذي تجلس فوقه البنت الجميلة، ومن أوضاع الوقوف والارتكاز والجلوس والرقود أطلقوا رصاصهم باتجاه المظلات التي بدت قناديل بحر هائجة في خليج مائج بالأحمر والبرتقالي والأسود الدخاني. وإذ يلملم الناجون من الهابطين حبال مظلاتهم هرول إليهم المقاومون بالرصاص والسناكي، متعثرين بالأخشاب والأحجار والجثث يهرولون، وبكل ما تطوله أياديهم غير الرصاص والسناكي راحوا يُذَبِّحُونهم. والبنتُ أمسكتْ، بعدما انتهت من طلاء شفتيها بالأحمر الدامي، بقلم تحديد الشفاة ومالت برأسها أكثر باتجاه المرآة ليكون التحديد أحكم وأدق.

صاح المقاومون وهللوا لمّا أجهزوا على المظليين. وفيما أعطتْ البنتُ كل اهتمامها لطرف إصبعها الذي تمسح به ما شذ من الخط الذي رسمته بقلم التحديد- ظهرت من كل الأجناب أرتال لا نهاية لها من المدرعات وحاملات الجنودِ والصواريخ وقاذفات اللهب، وتجمعتْ فلولُ المقاومين واحتشدتْ فوق وأسفل وإلى أجناب أكوام الركام.

طيورُ الخرائب بعضها نعقَ وبعضها سكتَ وتَنَصَّتَ. في لحظة الهدوء المتوتر هذه، كانت البنت الجميلة قد انتهت من كامل زينتها، وكانت الموسيقى المنبعثة من الراديو الترانزستور قد استحالت إلى نغمة كمان رقيقة طافتْ فوق المشهد كله. ببطء فتحتْ أدراجَ المجوهرات وأخذتْ تبحثُ عما يليق بهندامها. قلَّبتْ فيها دُرجًا بعد درج حتى عثرتْ على الطقم المكتمل الذي ترتضيه. طقمٌ ذهبيٌّ مُطَعَّمٌ بالألماس. استبدلتْ قُرطيه بالقُرطين المتدليين من أذنيها، وأحاطتْ عنقهَا بالقلادة وثبتتْ البروش على صدرها، ثم وضعتْ الإسورة والأونْسِيَل في رسغيها والخواتم في أصابعها.

هي الآن أكثر جمالًا وبريقًا. دَسَّتْ القُرطين المخلوعين في الدُرج الذي يخصهما وبتؤدة أعادتْ قفل الأدراج. برشاقةٍ تناولتْ البرفان ووضعتْ نِقاطًا محسوبة في مواضع محسوبة، ثم رشت إسبراي الكولونيا على عموم ما ترتديه. بعدها نهضتْ وسَوَّتْ جوبتها، وشدَّتْ قوامَها، وأرسلتْ قُبلةً على أطراف أصابعها إلى صورتها المطبوعةِ على المرآة. وللمرةِ الأولى تستدير إلى الفوهات المتقابلة والخراب المحيط، وبمهلٍ شديد بدأتْ تتجمع على

شفتيها ابتسامةٌ تجمع بين الشر والطيبة.. ابتسامةٌ راحتْ تتسع وتتسع وتتسع..

تتسع وتتسع..

تتسع.

لماذا لم يرتج الموقع بقذائف العدو؟

شيء ما غير عادي حدث داخل الخندق.

الجنود متسخوا الوجوه والأيدي والأفرولات انتفضوا مشدوهين.

وَهْمٌ ما يرونه أم حقيقة؟!

يبدو أنه حقيقة.. لا.. لا يمكن أن يكون وهْمًا.

ليستْ بلادة تلك التي أصابتهم، لكنه الاندهاش. هو الاندهاش الذي أنهضهم وأجحظ عيونهم وشدها إلى حيث أسلمتْ الفنانات المبهجات المبتهجات أياديهن للضباط لمساعدتهن على الهبوط إلى داخل الخندق. من فرط اللهفة في الالتفات ارتطمتْ خوذتان، إلا أن ضحكاتهن علتْ على طرقعة المعدن.

من فورهم عرفوهن.. "ريم" النجمة المتألقة على شاشتي السينما والتلفزيون، هي بوجهها النضر وعينيها البريئتين وشفتيها اللتين إنْ فتحتها لأي بطل أسكرته. و"ميريت" الراقصة التي طالما انطرحتْ أبصارهم فوق فخذيها وردفيها ووركيها، هي التي أعطتْ العيون سُرَّتها فتزاحمتْ للانغراز فيها، ومنحتها نهديها فتزلجت فرحة فوقها.. و"وهيبة"، نعم وهيبة، المطربة التي تيمهم صوتها الرخيم، وشغفهم بها عشقًا.. و"زمردة" فنانة المسرح التي تجيد الولولة والنحيب، إنها تضحك مقهقهة وهي تلم فستانها على فخذيها حتى لا يُطَيِّرَ الهواء أطرافه. أتكون هذه النحيلة هي "لؤلؤة" ؟.. نعم يا لئيم يا ابن اللئيمة.. هي بعينها "لؤلؤة"، المونولوجست خفيفة الظل سليطة اللسان؟.. نعم.. نعم.. نعم.. أية مفاجأة.. أي عيد!!.. فساتينهن المبهجة أداختهم، فتصايحوا وصخبوا، ونطقوا بأسمائهن بكل ما في الدنيا من تهتك ورعونة.

وعلى الرغم من أنهن كن قريبات جدًّا منهم، وأنه من البادي منذ الوهلة الأولى أنهن سيمررن عليهم في مواقعهم، فقد انهمكوا في التلويح لهن، كُلٌّ يريد أن يلفت أنظارهن إليه، بل إن منهم من ترك موقعه وأقبل عليهن ليتشمم روائحهن ويتملى أكثر من جمالهن. الجنون أصاب الجميع.. الضباط الذين حاولوا التماسك، وصف الضباط والجنود الذين انفلتوا تمامًا وخرجوا على قواعد الضبط والربط.. إلا هو.. ذلك الذي ظل إلى جوار "الجرينوف" معتمرًا خوذته حاكًا شعيرات ذقنه. كان قريبًا جدًّا من زحام الفنانات والجنود، لكنه ظل في مكانه مكتفيًا بالتطلع إليهم والاستماع إلى صيحاتهم المجنونة، وصخب الضباط إذ

يهتفون بهم - ربما لتأجيل جيشانهم وربما لإشعاله أكثر - "الليلة فانتازية".."الليلة غناء ورقص وتمثيل".. "الليلة ليلة العمر".

كان يمكن أن يظل الحال على ما هو عليه لولا أن التقت - بعفوية - عينا "ريم" بعيني الواقف إلى جوار الجرينوف فانجذبتا.

برشاقة تخلصتْ من الزحام واتجهتْ إليه.

هو أيضًا انجذب إليها، لكنه ظل في مكانه. لم يفعل أكثر من ضبط وقفته ليكون في مواجهتها بالتمام.

"ريم" لم تتكلم. فقط مدت كفها الملساء وسلمت عليه، وحدث شيء، غير عادي ربما، أبقت كفها في كفه حتى أفرج عنها. لحظتها سكن الضجيج تمامًا، والتفت الجميع نحوهما.. الفنانات والضباط وصف الضباط والجنود.. وران صمتٌ له ملمس المخمل على المشهد كله. هُم في جزء من الخندق وأمامهم "ريم" والجندي المتسخ ناتئ الذقن ومدفع الجرينوف.

مَنَّ الله عليها فتكلمتْ:

"إزيـــــك؟"

"الحمد لله"

"عامل إيه؟"

"كل خير"

مثل الآخرين بدأ يرتجف، لكنه تماسك. طافتْ عيناها بأوراق الخروع المثبتة فوق خوذته وتوقفتا عند الجرح البسيط الذي يشق أحد حاجبيه. استهوتها لمعة عينيه، لكنها فرت منها إلى اللطخات السوداء والبنية من أثر السحجات والجروح التي اندملت، وإلى القشف الذي أحدثه البرد في أذنيه وأسفل ذقنه حتى رقبته. رأتْ إسبلايت الأفرول مُدلى من أحد كتفيه، وبان لها فتقٌ تحت الإبط، فاقتربت منه أكثر حتى ظن الناظرون أنها ستقبله، لكنها فقط مدتْ إصبعًا أدخلتْ به الخيوط المشرشبة داخل الفتق، وبكفيها أمسكتْ بالإسبلايت وأعادتْ زره وتسويته، ثم أعطته ما كان ينتظره الجميع، لثمة يسيرة بسيطة طبعتها على أحد خديه لينفتق الصمتُ المخملي عن "هـــــاااااا" طويلة فرحة ومشجعة، وتصفيقات من الأكف المحتشدة أمامهما فيستيقظ الجندي من غيبوبته.. يده على الخد الذي نال اللثمة، والعينان بالكاد تدركان أنَّ ما حدث حقيقة وليس خيالًا أو وهمًا. أما "ريم" فقد التقطتْ شفتاها القرمزيتان من خده بعضًا من تراب بدا أنها لم تشعر به.

قبل أن يهجموا عليهما كان قد أدخل يده في جيبه وأخرج لها شيئًا بدا من تعابير وجهه أنه عزيز عليه.. سلسلة مفاتيح تتأرجح فيها شظية.."أخرجوها من كتفي".. لم يقل أكثر من هذا وهو يقدمها لها. حارتْ.. أي شيء

تقدمه له؟! ليس معها سوى نقود، وتقديمها له لا شك سيجرحه.. عبثتْ بحقيبة يدها فتعثرتْ أصابعها في أدوات الزينة.. أقلام الروج والتحديد وزجاجة الآي لاينر وحُق الآي شادو والملقاط والمقص. كان يجب أن تحضر معها عددًا من صورها لتهديه إحداها وتوزع الباقي على الآخرين.. هي تفعل هذا في كثير من المناسبات فلماذا نسيتها هذه المرة؟.. توقفتْ أصابعها عند شيء. أخرجته بسرعة وقدمته له.. مرآة.

فرح بها كثيرًا، فما من واحد من هؤلاء الشُعث الغُبر، الذين يقاسمونه هذا الخندق يمتلك مرآة. داس الجنود على الانضباط ودواعي الأمن، ونسوا العدو المتربص وراء التباب المواجهة، وهجموا عليه ورفعوه، وقذفوا به هو ومرآته في الهواء، فيما عادتْ "ريم" إلى صويحباتها والشظية في قبضتها. قالتْ لهن:

"معايا شظية".

ومن أعلى الجميع.. من الهواء المقذوف إليه صرخ:

"معانا مراية".

وأسقطتْ الشمسُ شعاعًا احتضنته المرآة والتمعتْ به. ومن المدهش أن المكان لم يرتج بقذائف العدو.

ربما هذا ما قاله ابني أمام المرآة

سأتركُ زوجتي وابني الذي أخرجه الطبيبُ مبتسرًا في شهرهِ الثامن. ابني الذي استلمته من حَضَّانة المستشفى ووزنه كيلوجرامين اثنين. سأتركُهُ وأتركُ بيتي وعملي المضني ومقهى الأصدقاء. قد أَمُرُّ على أبي وأمي وإخوتي وقد لا أمر. سأتركهم بوداعٍ أو بغير وداع وأذهبُ إلى الفرقةِ الرابعةِ مدرعات. إلى الحرب. وداعًا للمتعِ التي تعودتُ عليها وللمقهى والإنترنت وقمصاني رائقةِ الألوان. كل هذا سأُنَحِّيه جانبًا ولن أصحب معي سوى مرضِ السكر الذي داهمني بَغْتة. سأذهبُ إلى المجنزرةِ التي لازمتني فترة تجنيدي، وإلى المعسكرِ الذي لفظني برغبته، ثم ها هو يستعيدني رغمًا عني، لأهتف في طابورِ التمام " تحيا جمهورية مصر العربية".

قصص قصيرة جدًا

أشرف أيوب معوض
قاص من مصر

(1) احتفال

في عشية الاحتفال بالعيد الأول للثورة كان الميدان مليئًا بالابتسامات والبالونات والأنوار فتنحيت على كرسي في مقهى جانبي، واحتسيت النبيذ مع أصدقاء رحلوا في مثل هذه الليلة.

(2) سيارة الشرطة

صدمته سيارة الشرطة، فسقط وسقطت معه كل أحلامه .. ولكنه بسرعة قام منتفضا معظما للسيارة .. تحيا مصر.. ثم عبر الطريق متوكئًا خوفه.

(3) جنون

أخذت الدهشة تداعب عيني عندما رأيت امرأة تنزوي في ركن من الليل، والكلاب الضالة تستبيح أنوثتها فاعترتني حمى مقدسة جعلتني قديسًا فرحت أهش الكلاب وأغطي عريها، ولما اقتربت منها.. ضمتني إليها أكثر وأكثر وخلعت عني قدسيتي وألقتها فما كان مني إلا أن رحت اعبث بشذا جنونها.

(4) اشتراكية

رفضت البنت الجميلة ذات الضفيرتين أن ترتدي ثوبًا به فتق صغير، وارتدت ثوبًا جديدًا، ونزلت تلعب في الشارع فرأت بنتًا فقيرة ترتدي ثوبًا ممزقًا، عندما تدور به، تصنع ذيوله مروحة جميلة فما كان من البنت ذات الضفيرتين أن راحت تمزق ثوبها إلى ذيول كثيرة.

(5) حنين

في مدينة نيويورك تساقط الثلج ستة أيام، وفي اليوم السابع استراح، فخرجت الشمس ساطعة، أذابت كل الثلج ولكنها لم تستطع أن تذيب الحنين إلى وطني

(6) ثلج

في مدينة نيويورك
اعتدت الذهاب للكنيسة يوم الأحد
اليوم يتساقط الثلج كثيرًا
يجعل كل الأشياء من حولي بيضاء جميلة
كم أحببت هذا المنظر وشكرت الرب
وعند وصولي للكنيسة وجدت كومة من الثلج
تسد الباب ومن أعلى لافتة تقول
نعتذر للصلاة للرب في هذا اليوم
لسوء أحوال الطقس.

متابعات ثقافية
تشريح السلطة
تجاذبات القوة والتخييل

د. محمد بو عزة
كاتب من المغرب

مثل خرائطي جديد بمفهوم "جيل دولوز" يعود الروائي "بشير مفتي" في رواية "دمية النار" إلى الماضي؛ ليحفر بمطرقة التخييل في "الطبقات الرسوبية" لمرحلة التحرر من الاستعمار والشروع في بناء الدولة الوطنية، كاشفا عن مناطقها المظلمة، مما يضع الصورة الرومانسية التي رسمها الجيل الأول من الروائيين لهذه المرحلة- على أنها فترة اليوتوبيا الاشتراكية- موضع السخرية والهدم.

بهذا الوعي الحفري الساخر يؤكد الروائي "بشير مفتي" دور التخييل الروائي في كتابة التواريخ المنسية، وتشخيص الأصوات المقموعة. ففي مقابل سرد السلطة الذي يبسط تاريخًا أحاديًا للحدث (الثورة)، بوصفه التاريخ الحقيقي، تاريخ الأمة- تنتج الرواية سردًا انبثاقيًّا انتهاكيًّا، يزرع التشكك والتفكك في خطاب السلطة، حيث تنبثق الأصوات المقموعة من هاوية نسيانها، بما يغير شروط الخطاب التي صاغت سلطة الماضي. تتأكد هذه الوظيفة النقدية بمجاوزة الروائي الرؤية الرومانسية، وتبني منظور انجلاء الأوهام، حيث يكشف الجانب المظلم المسكوت عنه، الذي حول الثورة إلى سلطة كليانية تستحوذ على كل مفاصل المجتمع، وتحول الفرد إلى مسخ، مادة بدون روح، مجردة من مثلها العليا.

الكاوس/ ميتافيزيقا السرد:

لا ينبغي أن يفهم من توضيحنا للبنية الانتهاكية لخطاب الرواية على أنها رواية سياسية. فعلى الرغم من أن ثيمتها سياسية (تشريح السلطة)- إلا أن بؤرتها وجودية ميتافيزيقية مفتوحة على **"الإستطيقا السلبية"** بمفهوم "أدورنو"، إستطيقا العدم والنفي الذاتي. فالنص يكتب- في عنف- زمنية متشظية لذات متلاشية (البطل رضا الشاوش). هذه الزمنية تتضمن تفكيك بنية الخطاب بما هو تصوير خطي للقصة، وتمثيل شفاف للأطروحي المباشر؛ لأن موقع

التلفظ ينشطر في زمنية الكاوس (فقدان البصيرة)، حيث تتدحرج الذات خارج المركز نحو المجهول، منشطرة بين ما كانت عليه (الماضي)، وماهي عليه (الحاضر)، وما ترغب أن تكون عليه، بدون نقطة ارتكاز تسند محاولة استعادة ذاتيتها المفقودة (هل كنت أقاوم ذلك الفقدان... في تلك الدوامة كان كل شيء قد فقد وجهه، مثلما فقدت أنا روحي، صار العماء كليًا، والهياج اللامرئي للحيوان المفترس كليًا هو الآخر، صرت أنا ولست أنا، صار الخيط الرابط بين الأول والثاني معدومًا، ولم يعد وجهي يحيل على وجهي..) (ص119).

في انكسار نقطة الارتكاز، التي تتمثل في فقدان البطل لكينونته (قيمه ومثله العليا)، يتشظى الحكي في شروخ هذه التجاذبات الأنطلوجية، ويغرق العالم الروائي في العماء الكلي. ولذلك يتم على صعيد المتخيل تأكيد هذه الرؤية الميتافيزيقية بعملية ترميز للصراع بين الذات (رضا الشاوش) والمؤسسة (السلطة) باستعارات رمزية وجودية ترتقي به إلى صراع ميتافيزيقي بين الخير والشر، بين النور والظلام، بين النظام والكاوس، بحيث تحل الاستعارة الشيطانية محل بشاعة الواقع. سلطة في عنفها وغرابتها تفوق خيال الروائي، يتم الانفلات من واقعيتها بعنف المتخيل الذي يحول الواقع إلى شظايا وكوابيس مدمرة للذات والرؤية، بحيث لا يتبقى من الواقع سوى آثار علامات منقوشة في صيرورة المحو. سلطة من فرط تسلطها وانتشارها لا تحضر في النص سوى في صورة أشباح كافكا، موغلة في سديميتها وفي أسطوريتها، عبارة عن جهاز ينتشر ذاتيًا ويتوسع وفق قانون الانتظام الذاتي ليهيمن على العالم الروائي، (أتقرب كل مرة خطوة أو خطوتين من تلك الجماعة، أو الجهاز، أو المنظمة، أو العصابة، لكنها عصابة تحكم، تسير كل شيء بيدها، ولها آليات وقوانين، ومظاهر خادعة، كان الأمر يبدو لي مخيفًا، مروعًا، وأحيانًا سورياليًا).

يبدو وكأن الأمر يتعلق بجهاز آلي تديره قوى خفية، غير مرئية (كانت الفكرة تأسيس جماعة في الظل تحمي البلاد وتسيرها من خلف ستار) (ص127). لذلك يجد البطل "رضا الشاوش" نفسه في فخ شبيه بوضع كل من شخصية "جوزيف ك" في رواية "المحاكمة" وشخصية المساح في رواية "القصر" لكافكا، حيث يواجه سلطة لها طابع متاهة بلا حدود، ولا شكل، ولا تسمية، لا يستطيع الخلاص منها. من فرط تجريديتها "تحضر" في صورة كابوس (من الآن يمكن أن تعتبر نفسك واحدا من الجهاز... كنت الأحدث في الجهاز الذي لم يكن له حتى تسمية يمكن أن تؤكد وجوده، وللحظات ظننت أنني أتخيل فقط، وأن هذا

الذي أعيشه ما هو إلا كابوس سأستيقظ منه في أي لحظة، فكيف يكون هذا ممكنا). (ص133).

الصعود/ ذروة السقوط:

لتأكيد بشاعة عالم السلطة في سيرورته التدميرية للفرد- تختار الرواية على مستوى أشكال التخييل، تشخيص العالم في شكل الهجاء أو الرومانس المضاد، بمعنى أنها تقدم العالم الروائي (الخيالي) في صورة أسوأ من العالم الحقيقي، حيث يؤكد عالم الهجاء القبح والفوضى. فالرواية تعبر عن مأزق عالم بشع، محكوم بحتمية السلطة، ينتقل من سيئ إلى أسوأ (الأمور تنتقل من سيئ لأسوأ، لهذا أطلب منك العناية بنفسك) (ص87). ويعاش فيه الزمن الرديء على أنه نوع من الكاوس.

ما تركز عليه الرواية في بناء نموذجها الإنساني هو قانون التحول، باعتباره مكونًا تشييديًا وحافزًا للحكي. ففي مسار التكوين، يخضع بطل الرواية "رضا الشاوش" إلى تحولات غير متوقعة، ضمن سياقات ذاتية واجتماعية وتاريخية معقدة، يتداخل فيها الخصوصي بالعام. يأخذ التحول في المتخيل صورة المسخ بالمفهوم الكافكاوي، حيث يتحول البطل من شخص مثالي رومانسي، يحب الأدب والكتابة- وتحت ضغط عوامل متعددة- إلى شخص متوحش قاتل مأجور. ويتم هذا التحول الكارثي على مراحل، في كل مرحلة يفقد البطل جزءًا من إنسانيته، ويقترب من هاوية السقوط الكلي.

يبدأ مساره مراهقًا متطلعًا للمعرفة، شغوفًا بالتعلم، يغرم بواسطة معلمته بحب الأدب وقراءة القصص. غير أن هذا المسار الطبيعي يتعرض لارتجاجات عنيفة مع فشله في أول تجربة حب. وتتضاعف هذه الأزمة العاطفية، بسبب عدم قدرته الخلاص من عقدة أبيه مدير السجن، الذي تلطخت يداه بتعذيب المعتقلين المعارضين للنظام.

هكذا يتشكل مسار تجربته كحلقة مغلقة من الإخفاقات، إخفاق في الحب، فشل في استكمال الدراسة، عقدة الأب القهرية، اغتصابه للمرأة التي أحبها. تكتمل هذه الحلقة الجهنمية من السقوط الشيطاني بانضمامه إلى الجهاز الأمني الذي يتحكم في دواليب الحكم بالبلاد، حيث يتحول إلى قاتل مأجور ينفذ عمليات قذرة لفائدة النظام.

و على الرغم مما يحققه البطل من ارتقاء على صعيد المال والنفوذ في الجهاز الأمني، بارتقائه أعلى المراتب- إلا أنه يخسر كل شيء في النهاية. فالثمن الذي يدفعه مقابل هذا الصعود الفجائي هو تنازله عن مبادئه وقيمه: (وبينما كنت أتقدم في سلم الترقي

التدريجي نحو الصعود لقمة فقدان الروح، كان سعيد عزوز يتعثر بعض الشيء) (ص121)، وتكون النهاية المأساوية حين يقتل على يد ابنه غير الشرعي الذي انضم إلى جماعة متطرفة مقاتلة.

المفارقة إذن، أن كل ارتقاء في مراتب الجهاز السلطوي يواكبه سقوط في الروح، وتشرد شيطاني في المجهول. وبالتالي يمثل صعوده صورة ساخرة للسقوط، أو ما يسميه ملتون "السمو الرديء" (عجيب أمر الحياة..لقد وصلت للذروة فإذا بها تظهر لي كهاوية مفتوحة، سرداب مظلم، قلعة محصنة ولكن فارغة...) (ص152).

إن "الصعود الهزليّ" ساخر بسبب القيم المقلوبة للعالم المنحط. (يختلط الزمن، فلا يعود يمشي على رجليه ولكن على رأسه). الثورة تغتال أبناءها الأوفياء لمبادئها، وتكافئ الوصوليين والانتهازيين، والاستفادة من الخيرات الاجتماعية مرهونة بمدى الولاء للنظام، أي: لجماعة السلطة المتحكمة في موارد النفوذ والمال والقوة.

وإذا كان محكي البطل في بنيته العميقة يحاكي على نحو ساخر نموذج البحث، فإن مغامرته لا تنتهي بعودة ظافرة. وعلى الرغم مما يحققه البطل من نفوذ وسلطة داخل الجهاز- فإنه لا ينعم بالاستقرار، بل يسقط في دوامة التفسخ والانحلال. من المنظور السيميائي الذي يحدد أنماط الوجود، لا تتمكن الذات (البطل) في نهاية برنامجها السردي من نقش وجودها كذات محققة؛ حيث إن ارتقاءها في الجهاز لا ينقلها إلى حالة الاتصال مع موضوع القيمة، وكل من ينتج عن هذا الارتقاء- أي نمط الوجود كذات محينة- هو التحول/ المسخ. لا يتعلق الأمر إذن، بقصة ظافرة؛ إذ تشكل نهاية الصعود ذروة السقوط.

في النهاية تنتصر منظومة الفساد (السلطة)، ويفقد قيمه، يتحول إلى جسد بدون روح، إلى مادة فاسدة لا تصلح سوى للقتل. وإمعانًا في السخرية من مصير البطل، يستعير المتخيل وعلى غرار نموذج كافكا صورة "دراكولا"؛ لوصف هذا التحول، حيوان مفترس يعيش على امتصاص دماء الآخرين.

الملاحظ أن التحول/ المسخ يتم في المرحلة التي ينضم فيها البطل إلى الجهاز، ولهذا التموضع دلالته من حيث إحالته على النسق الأكسيولوجي للنص. إنه يحدد البعد الإيديولوجي لمنظومة الفساد، بمعنى أن هذا التحول تقوم به المؤسسة الإيديولوجية للسلطة، وذلك بخلاف التحول- مثلًا- في رواية "أحلام بقرة" للروائي المغربي محمد الهرادي، الذي تقوم به المؤسسة الطبية، حيث يخضع البطل لتحول من الإنساني(بشر) إلى الحيواني (بقرة).

وتستدعي ثيمة التحول علاقات تناصية وشيجة بين النص ونصوص معاصرة، في مقدمتها رواية المسخ لكافكا، والنص نفسه في لعبته المرآوية يكشف عن انتسابه لهذه السلالة الكافكاوية: (وأنا في العاشرة من عمري عندما أهدتني معلمة العربية قصة "المسخ"، ومن يومها لا أدري ماذا حدث في رأسي، سكنتني ذبابة الأدب، كما جنون القصص والخيالات...)(ص29).

وإذا كان سرفانتس- بحسب إدوارد سعيد- يحقق لبطله نوعًا من الخلاص الجزئي؛ لأن دون كيخوت يتدبر أمر بقائه بعيدًا عن التلوث في نقاء قصده، وقادرا على نقل شيء من إشعاع شعره الظافر، على الرغم مما فيه من مثالية مجردة وسخرية من النفس، إلى خصمه المنتصر- فإن البطل بتخليه عن مثله العليا، وانضمامه للجهاز يسقط في التلوث، ويصبح عرضة للكاوس (العماء).

ما تشخصه الرواية إذن، هو سرد دائري بدون خلاص؛ لأنها لا تقدم أية حلول لإشكال البطل. يعيش "رضا الشاوش" حياته هاربًا من صورة أبيه السجان المتسلط، ويخوض تجربة الخلاص من عقدة الأب، لكن مغامرته تنتهي بالسقوط في دائرة أبيه، يتحول إلى شخص مثله يقتل الناس لفائدة النظام: (لقد قررت أيامها عدم الحديث عن أبي، لقد خرجت من تلك القوقعة نهائيًا، ولم يعد لي أية علاقة بماضي ذلك، كنت هاربًا منه، مع أنني كلما هربت كلما عدت، حتى أيقنت بأنني مرتبط به بخيط سحري، ومندمج حتى العظم بداخل تلابيبه، لقد فتحت الباب أخيرًا لنفسي كي أكون مثله، شخصًا ينفذ الأوامر ويعيش بلا ضمير. صرت أبي بشكل لا واع) (ص122).

إذا كانت هندسة الدائرة هي ما يحكم مسار البطل، بما يؤشر على نوع من الحتمية في المصير، وعلى زمنية مغلقة، لا تتيح أي مجال للتغيير- فإن المتخيل كما سنرى، يشخص على المحور الانشطاري نماذج انتهاكية، استطاعت أن تخرق دائرة السلطة، وتخلق إشراقة أمل للتحرر والتغيير، وبالتالي تقدم بدائل جديدة، حتى وإن كانت تتحرك على مستوى الهامش، فإنها تحدث اختراقات عميقة في نسق السلطة، وتحضر كعلامة إنسانية مشرقة وسط عالم المسخ والظلام الذي يلف المتخيل الروائي (كان تفانيه (عدنان)، وإخلاصه لموقفه منذ ترك البلاد مختارًا المنفى والحرية على العيش حيث يستلذ الحياة في بلده- أمرًا مثيرًا للإعجاب. مسار آخر غير مساري، كما لو أن الحياة تريد دائمًا أن تقدم للعالم نموذجين؛ واحد يغرق في عتمتها، وآخر يشع بنورها، ولقد كان يبدو لي من بعيد كنقطة ضوء لن أصيرها...) (ص153).

لعبة التمويه/ الذئب الذي يظهر ويختفي:

إذا كانت بنية الازدواج (الصعود/ السقوط، النور/ الظلام) تموقع المتخيل في فضاء بيني يقع بين حدي الهجاء والرومانس، الأفول والإشراق، فإنه (أي الازدواج) يشكل على صعيد التركيب إستراتيجية سردية تتضمن تفكيك الخطاب السردي إلى حكايتين؛ حكاية الروائي/ الكاتب مع المخطوط، وحكاية "رضا الشاوش" صاحب المخطوط. يتجاوز الازدواج الحكائي وظيفة الانعكاس المرآوي؛ ليدشن صيرورة من التقاطعات والتمفصلات بين الحكايتين، تقوم على لعبة التمويه.

تروي الحكاية الأولى- بصوت المتكلم- علاقة الروائي/ الكاتب بشخصية "رضا الشاوش"، الذي تعرف عليه في بيت "عمي العربي". أثار فضوله الأدبي فقرر مطاردته؛ من أجل معرفة أسرار غموضه: (غير أن ما شدني إليه لم يكن شكله...تخيلته بطلًا تراجيديًّا يصلح للموضوعات التي كنت أرغب في كتابتها...حرك- دون شك- فضولي، وقررت من يومها مطاردته كما يطارد محقق مجرمًا ارتكب جريمة استثنائية) (ص6).

الملاحظ أن الحكاية الإطار لا تنغلق على نموذج السيرة الغيرية، بمعنى أنها لا تقتصر على تقديم شخصية "رضا الشاوش"، بل تستدعي نصية السيرة الذاتية، حيث تقدم معلومات تخص حياة الروائي/ الكاتب: (كان ذلك في أواخر شهر سبتمبر من عام 1985، تلك الفترة التي كانت حينها واعدة رغم البؤس...كانت تمثل بالنسبة لي بداياتي في درب الكتابة، وكنت تحت تأثير قراءات شيطانية كثيرة ومتنوعة...كنت مدفوعًا بسحر جنوني إلى هذا الطريق...كنت أنظر له على أنه شيء سيحدث وكفى، يومًا ما كنت سأحقق وجودي الحقيقي ككاتب، وليس كأي كاتب عارض، ولكن ككاتب يستحق هذه التسمية بالفعل) (ص5).

تنقش الرواية إذن جغرافيتها النصية في تمفصل المابين، كفضاء انتهاكي للحدود، بين نسق السيرة الذاتية ونسق التخييل الروائي، وبالتالي تتوزع لعبة السرد على الإستراتيجيات المتداخلة بينهما، حيث يتقاطع التخييل والسيرة، الذاكرة والسرد، الماضي والحاضر؛ ليولدا صورًا مركبة من الهوية والكينونة، من التاريخ والوجود، مؤطرة وفق قانون الازدواج، حيث يتوزع التلفظ السردي على موقعين، صوت الروائي في "التقديم"، وصوت "رضا الشاوش" في المخطوط. ويتم ضبط العلاقة بينهما وفق نسق التأطير، الذي بموجبه تكون حكاية المخطوط (الحكاية المؤطرة) متضمنة في الحكاية الأولى (الحكاية الإطار).

بتوظيف تقنية الإطار، يحاول الروائي إيهامنا بأنه ليس كاتب النص، وأن مهمته اقتصرت- بمفهوم السيميائيات- على القيام بدور "العامل المساعد" على نشر المخطوط. وفي" التقديم "الذي كتبه الروائي للمخطوط، يوضح ظروف وقوع المخطوط بين يديه، ويعلن أنه لا يتحمل أية مسئولية فيما يقوله محتوى المخطوط. يأتي التقديم إذن، كتصريح بإبراء الذمة من تبعات المخطوط؛ ولذلك لا يدعي الروائي ملكية النص. وبمقارنته بالنموذج البدائي للسارد، هو سارد أقل درجة من السارد الكلاسيكي في التراث السردي العربي. فإذا كان السارد في المرويات العربية ينسب الحكاية للغير، ويكتفي بوظيفة النقل عن سارد مجهول (بلغني، زعموا أن...) فإن الروائي، يتنازل عن وظيفة النقل، ويتضاءل دوره إلى مجرد عامل مساعد على "نشر" المخطوط، كما هو دون زيادة أو حذف. وبالتالي لا يرقى إلى مستوى السارد من الدرجة الثانية، التي ارتضاها السارد التراثي لموقعه الاعتباري.

من منظور الدينامية النصية يشتغل (التقديم) الخاص بمحفل الروائي/ الكاتب كميتانص، يقوم بوظيفة تنوير متعددة لسياق كتابة الرواية وديناميتها الخاصة. فالرواية تحكي من موقع مزدوج، تكون وعي الكاتب الإستطيقي (معايير الكتابة) وسياق كتابة النص (العثور على المخطوط). ومن جهة ثالثة تحكي قصة "رضا الشاوش" الشخصية الرئيسة، الذي يقوم بوظيفة مزدوجة؛ التشخيص والسرد، باعتباره شخصية/ ساردة. ويمكن إجمال وظائف الميتاروائي في النص فيما يلي:

- توضيح سياق كتابة الرواية: الإطار العام (الزمنية، المكان، البطل).

- تقديم صورة عن الكاتب كوعي سيميائي إستطيقي: بداياته في الكتابة، وعيه الجمالي، قراءاته الأدبية والفكرية.

- توضيح معايير الكتابة ومرجعيات المتخيل: (كان مثل تلك الشخصيات الروائية التي تملك ماضيًا معقدًا، وتجربة مرة، وعلى جرف من السقوط..تخيلته بطلًا تراجيديًا يصلح للموضوعات التي كنت أرغب في كتابتها، قلق ميتافيزيقي جاد، وانحلال في الروح...)(ص6).

بالإضافة إلى وظيفة التنوير المزدوجة للنص (الميتاروائي، الحكاية)- يمكن اعتبار التقديم بمثابة رحم لتكون النص. ومن ثمة يشكل العتبة الأولى التي ينطلق منها القارئ إلى الرواية. وعبر هذا الموقع المتقدم- اقترح الروائي/ الكاتب سيناريوهات ممكنة للقراءة.

من هذا الفعل التدشيني يحفر "التقديم" موقعه الهرمي في هندسة النص. إنه بمثابة المنصة التي تسبق النص. منها يدشن القارئ مغامرته في استكشاف عوالم الرواية، ويبني تخميناته وتوقعاته حول ما ينطوي عليه المخطوط من أسرار وكنوز.

وإذا كانت وظيفة الميتاروائي على المستوى الظاهر هو الإيهام بتجريد الكاتب من سلطة النص، بنسبة النص إلى شخصية متخيلة،"رضا الشاوش" صاحب المخطوط، بما يجعل الكاتب في حل من تبعات النص - فإن التحليل يؤكد عكس ذلك. فالتقديم كما رأينا، يمثل الموقع المتقدم لتدشين فعل القراءة، يتمترس خلفه الكاتب؛ ليوزع خيوط اللعبة السردية، حيث يضطلع بدور المخرج في العرض المسرحي، حين يستغل موقع "التقديم"؛ لعرض تفسيرات وإضاءات سيكولوجية وجمالية لشخصية "رضا الشاوش"، تعمل بالأحرى على شكل معايير موجهة للقراءة، من هذه المعايير:

- **معيار العمق الشخصي**: (كان مثل الشخصيات الروائية التي تملك ماضيًا معقدًا، وتجربة مرة في كل شيء، وعلى جرف من السقوط...)(ص6).

- **معيار التعقيد**: (قلق ميتافيزيقي حاد، وانحلال في الروح، وسوء تكوين، وجروح قديمة لا تندمل...)(ص6).

- **معيار النموذج**: (تخيلته بطلًا تراجيديًا يصلح للموضوعات التي كنت أرغب في كتابتها).

هذه التعليقات هي بمثابة قراءة وتأويل للبعد الدلالي للنص، وتطرح نفسها على شكل مبادئ جمالية للقراءة والتلقي، تسبق تعرف القارئ على شخصية "رضا الشاوش"، كما تقدمها سيرته بمنظوره الخاص، ويتخيلها.

تحتل هذه التعليقات موقعًا مهمًا على صعيد التلقي، وليس ذلك باعتبار الحيز المخصص لها في التقديم، بل باعتبار النسق النظري الإستيطيقي الذي تكشف عنه، والذي يمثل الدور الآخر للمؤلف في النص، وهو دور "السارد السيميائي" بتعبير "كريزنسكي" بهذا المعنى المؤلف هو "المنظم العضوي والمركزي لكل موجهات السرد وصيغه، وهو من يضع السارد في موقعه من الخطاب". ففي الوقت الذي يحاول الروائي/ الكاتب إيهامنا بتنازله عن ملكية النص، وبالنتيجة عن سلطته - نلاحظ أنه ينعم بامتيازات الكلمة الأولى فوق المسرح، وبفضله وصل هذا المخطوط إلى القارئ في شكله النهائي، وبالتالي لولا وجوده، لكان

مصير المخطوط النسيان والغياب. كما لو أن الأمر يتعلق بالتحكم في بعد آخر للخطاب، بعد القراءة، وهي تتعلق بدون شك بذلك الجزء من الخطاب الذي يتعلق بالسلطة والرغبة، سلطة الكاتب على الشخصيات، وفي نفس الوقت رغبته في التحرر من هذه السلطة بنسبة الكتاب لشخصية متخيلة. إنه مثل ذئب الروائي المغربي محمد زفزاف في روايته: "الذئب الذي يظهر ويختفي"، يمارس لعبة التمويه؛ الظهور والاختفاء، الحضور والغياب. وبهذه الإستراتيجية المزدوجة يتخلص النص من الصورة التقليدية للمؤلف: "المؤلف كمبدأ تجميع للخطاب، كوحدة وأصل لدلالات الخطابات، وكبؤرة لتناسقها".

النموذج البنيوي/ التشعب بدل الانغلاق:

تأخذ حكاية البطل "رضا الشاوش" شكل محكي تربية وتكوين، يشخص التمفصلات الأساسية في نمو شخصيته وتكوين وعيه، ابتداء من الأسرة والمدرسة، وصولًا إلى مرحلة النضج والعمل. نتيجة لذلك، يقع النص في الفضاء البيني للسيرة الروائية التي تقدم المراحل الأساسية من حياة شخصية متخيلة. وإذا كانت رواية التربية- بحسب "لوكاش"- تتجاوز إشكال الانفصال اللامحدود (القطيعة بين الذات والعالم)، عن طريق فرض تسوية بين المثل العليا والعالم، عبر تحويل القيم إلى تجربة معيشة- فإنها تقع على مستوى البناء الشكلي بين نموذج الرواية المثالية المجردة، ونموذج رواية خيبة الأمل، بواسطة عملية تركيب بينهما، وهو ما يترتب عنه تشكل بنية شكلية جديدة تخص رواية التربية، تقوم على التركيب بين الفعل (المبدأ الجمالي المؤسس لرواية المثالية المجردة)، والتأمل (المبدأ الجمالي المكون لرواية خيبة الأمل).

الملاحظ أن محكي "رضا الشاوش"، وإن كان يستلهم نموذج التربية- فإنه لا يتقيد بمعادلته السردية الصارمة، حيث يخلخل توازن طرفي المعادلة، بتغليب عنصر التأمل على عنصر الفعل، وهو ما يساهم في تحرير المحكي من الطابع الأطروحي المباشر، لصالح تذويت الكتابة، عبر استدعاء شعرية التأمل، واستبدال مبدأ التسوية (تكيف الذات مع العالم)، الضامن لوحدة النسق، بمبدأ النفي السلبي (انفصال الذات عن محيطها)، الذي يفجر الكلية إلى ذرات متشظية، وأجزاء منفصلة.

ثمة انتهاك آخر يدشنه محكي "رضا الشاوش" في هندسة رواية التربية، التي تقدم ترسيمة منطقية لقانون التحول، حيث يحدث التحول على صعيد وعي البطل من الجهل إلى المعرفة- معرفة الذات في علاقتها بالآخر- وعلى صعيد الكينونة، من

الانفصال إلى التكيف، يواكبه تحول من السلب إلى الإيجاب، بحيث نكون بصدد بنية سردية تطورية، تعكس- من وجهة نظر العقل التاريخي- تقدمًا على مستوى القيمة، يتجه في خط تصاعدي نحو الأمام.. بالمقابل يقدم محكي "رضا الشاوش" نموذجًا نقيضًا، تحول في حالة إرجاء، غير مكتمل، معرفة سلبية في حالة نفي لموضوعها، يواكبها تحول من الإيجاب إلى السلب، من المثالية إلى الشيطنة، من الرومانس إلى الهجاء، بحيث يكون مسار الذات رهين سردية ارتدادية، لا خطية، يعكس نكوصًا على مستوى الصيرورة.

غير أن محكي "الشاوش"، وإن كان يتبنى النموذج البنيوي الفردي (سيرة فرد)- فإنه يقوم على بنية منفتحة؛ ما يؤسس لانفتاح هو مبدأ التشعب الحكائي؛ ذلك أن السرد يعمل على توليد محكيات من داخل النموذج المهيمن، ليست بالضرورة نسخة مطابقة له؛ لأنها في صيرورتها المتشعبة، تخضع لقانون الانتظام الذاتي. إن التشعب ليس سوى الانتقال من حكاية إلى حكاية أخرى في بنية النسق، بحيث ينفتح النموذج في صيرورة الانتقالات على احتمالات جديدة، وهو ما يستلزم توالدًا في المنظورات والأصوات. بهذا التشعب تنهض الإستراتيجية السردية باعتبارها تنضيدًا للجدليات بين النموذج والصيرورة، بين الاستمرارية والتقطع، بين النسق والطارئ. هذا التشعب يضمر- كما سنرى- بنيات جدلية دينامية، مدارها شبكة العلاقات والتشاكلات التي تربط النموذج بتشعباته:

محكي العربي بن داود: (الجميع يناديه بعمي العربي، كان قد فتح بيته لجميع المشاغبين، أو من يراهم كذلك في السياسة والفن والأدب، وكان يسهر على راحة كل من يزوره فيهديه كتبًا، أو قنينة نبيذ يحضرها له ضيوفه... كان مجاهدًا أيام الثورة، ومعارضًا بعد الاستقلال، ودخل السجن، وشرد، وعذب، وغير ذلك، وأنه بقي وفيًّا لمبادئه، ومعارضًا لخصومه، ومنتقدًا للنظام) (ص7).

رمز لكل قيم الخير والعطاء، يمثل نموذجًا نقيضًا لنموذج "رضا الشاوش"، ويناقض أيضا الصورة التقليدية للأب المتسلط الذي يفرض صوته القهري داخل الأسرة. على عكس والد "رضا الشاوش" الذي كان جزءًا من النظام الأمني الذي يعمل في خدمته، كان العربي معارضًا للنظام، ودفع ثمن هذا القرار: (وأن كل ذلك كلفه غاليًا فترك مهنة الصيدلة، التي كان يعمل بها إلى تصليح الأحذية، ثم عاد لمهنته بعد نهاية السبعينيات ورحيل الرئيس هواري، الذي كان يمقته أشد المقت، ونادرًا ما يمدحه... وكنت أذكر دائمًا أن والدي كان يقول أشياء حميدة عن

هذا الرئيس) (ص8). لذلك ظل الابن "رضا الشاوش" يعتبر "عمي العربي" أبًا تربويًّا بديلًا عن الأب البيولوجي، أكثر من ذلك ظل يمثل له نموذج الأب الروحي: (كان معلمي العربي هو معلمي السياسي، وأبي الروحي، وفي تلك البدايات كنت أصغي إليه كمرشد حقيقي، كان نقيض أبي في كل شيء، وكان عكسه يتكلم عن الزعيم بطريقة فيها النقد اللاذع، والسخرية الحقودة) (ص37).

محكي الأب، نموذج الأب المتسلط، ركن أساس في بنية النظام، يمثل جانبه الأمني البشع، بفضل ولائه لهذا النظام ترقى إلى مدير سجن: (لم يكن أبي أبلهًا بالتأكيد، كان رجلًا يؤمن بذلك الزعيم، ويصدقه، ويدافع عنه، ويعتبر نفسه جنديًّا في خدمة تعاليمه، مناضلًا في جهاز سلطته، ورقمًا له دور في هذا العالم الذي يحكمه بيد من حديد) (ص32).

محكي الجماعة اليسارية: التي كانت تنشط ضد النظام في الخفاء، وتضم مجموعة من الشباب الذين يدرسون في الجامعة؛ طلاب حقوق، وفلسفة، ولغة فرنسية، يجتمعون سرًّا في أحد البيوت، ويحلمون بالتغيير. قررت المواجهة مع النظام بدل الصمت، تتعرض للتفكيك على يد النظام.

سيكون لهذه الجماعة أثر عميق في تشكيل وعي "رضا الشاوش".

تقدم هذه الجماعة نموذجًا نقيضًا لقوى الاستسلام والقبول بالواقع: (إن الفشل الحقيقي هو أن يموت الإنسان دون أن يحاول، أن تفشل في تحقيق ما تريد شيء، ولا تعمل من أجل تحقيقه شيء آخر)(ص39). سيتم القضاء عليها بعد حملة اعتقالات لأعضائها، وسيكشف الشباب المتحمس بعد تفكيكها أخطاء قادتها، يقول رفيق: (لقد كنت شابًّا مندفعًا، والعيب في القادة، هم كانوا يحللون ويسيروننا بالطريقة التي يريدوننا أن نسير بها.. سرنا خلفهم، وعندما بدأت الاعتقالات لم يعتقلوهم بل نحن، تصور هم تمكنوا من الفرار، والبعض قام بصفقات مشبوهة مع النظام، لقد صاروا اليوم من الوجوه البارزة فيه...) (ص68).

محكي سعيد عزوز: محقق في الشرطة، زميل "رضا الشاوش" في الطفولة والمدرسة. من أسرة فقيرة، علاقته بالبطل متوترة منذ أيام المدرسة. عنصر أساس في بنية النظام الأمني. لا يؤمن بأية معايير أخلاقية أو فكرية، مستعد لفعل أي شيء من أجل طموحه: (وإن طموح هذا الشخص ليس أن يحقق ذاته، ولكن أن يسحق ذوات الآخرين، وتذكرت والدي الذي كان قد مات منذ سنين، وشعرت بنقمة وأنا أقول لنفسي: كم ستلد الجزائر من

هـذا النـوع الـذي لا يتحقـق إلا بتـدمير الآخرين) (ص50).

محكي عدنان: الصديق الوحيد "لرضا الشاوش". صار أستاذًا في الجامعة: (كان عدنان ماركسيًّا- كما يقول عن نفسه- ماركسي فرداني، يؤمن بفرديته كثيرًا، وإن كان يميل لأفكار الصراع الطبقي، ويؤمن بأننا مجتمعات بحاجة لفكر مادي جدلي يحرر' ' من الغيبيات...) (ص46). على خلاف الجماعة اليسارية السرية، يعتقد البطل أن عدنان: (كان أهون من أن ينخرط في أي تنظيم من أي نوع، وكان كلامه مجرد كلام يوتوبي لا علاقة له بالواقع). بفعل انسداد آفاق التغيير، هاجر إلى فيينا، واستقر بها، وسيكون لعدنان أثر عميق على شخصية البطل، (هو الوحيد الذي أستطيع التكلم معه في أموري الخاصة...بفضله هو دائمًا درست في معهد التكوين.. وبعدها أمن لي هذا العمل) (ص55).

يمثل عدنان نموذجًا نقيضًا للشرطي سعيد عزوز. فإذا كان ما يربط سعيد عزور بالبطل هو علاقة التوتر (الغيرة، الخصومة)- فإن ما يربط البطل بعدنان هو علاقة المسارة والمساعدة. وبالتالي يمثل سعيد عزوز على مستوى القوى الفاعلة، عاملًا معيقًا لحلم البطل- بالمقابل يمثل عدنان عاملًا مساعدًا. وفي الوقت الذي يمثل "عدنان" نقاء اليوتوبيا، يمثل سعيد عزوز بشاعة السلطة.

محكي رانية مسعودي: فتاة جميلة، فاتنة ومفتوحة، أحبها البطل منذ صغره، لكنها كانت على علاقة بشاب آخر، لذلك ستظل علاقته بها ملتبسة. ستتأزم العلاقة أكثر بزواج رانية من شخص آخر، حينها سيقدم البطل على اغتصابها. يطلقها زوجها، وتنتهي بها المصائر عاملة في كباريه ليلي. تمثل نموذجًا انتهاكيًّا؛ حيث إنها تقرر التمرد على نسق الثقافة الذكورية، وتتزوج من الشخص الذي أحبته، على الرغم من رفض أسرتها، وتدفع ثمن رفضها، بالانفصال عن الأسرة.

محكي معلمة العربية: نموذج للمعرفة والتنوير، يناقض نسق التسلط: (كانت معلمة العربية امرأة ودودة للغاية، وتتكلم كما لو أنها أرسلت لإخراجنا من الظلمات إلى النور، على عكس المعلمين الآخرين لم تكن تستعمل العنف قط، كانت طريقتها أن تجعلنا نحب ما نقرأ، ونعجب بكل ما نفعله، وكانت تهدينا كتبًا للقراءة)(ص29). تمثل على محور قوى النص نموذجًا انتهاكيًّا لنسق التربية السلطوية: (على عكس المعلمين الآخرين، لم تكن تستعمل العنف قط، كانت طريقتها أن تجعلنا نحب ما نقرأ، ونعجب

بكل ما نفعله، كانت تبدو متحررة من الخارج، أنيقة وهادئة الجمال) (ص29). لم تستسلم لتحرشات المدير بها، وتمردت على سلطته حينما حاول التطاول عليها: (لم أر معلمتي تشتم قط، لقد كانت طيبة، وبالتأكيد كانت العملية مدبرة من طرف البعض؛ لأنها لم تكن تشبه الجميع، مختلفة، كانوا يشبهون بعضهم البعض. لقد حاول المدير التحرش بها عدة مرات، وعندما هددته بتبليغ الشرطة، استغل علاقته بالحزب ليكتب تقارير مسيئة لشخصيتها... ثم دبر لها مقلبًا تافهًا، اتهموها بتعليم التلاميذ أشياء محرمة، والتمادي في الدعوة للتحرر من سلطة العائلة) (ص31). على خلاف "رضا الشاوش"، لم تتنازل المعلمة عن مثلها، ولم تخضع لمنطق السلطة، ولذلك: (دفعت ثمن هذا غاليًا، بالرغم من أنها تركت المدرسة منتشية، وهي تقول: لا يمكنني العيش مع هؤلاء الكلاب...) (ص31).

تركت أثرًا عميقًا في تربية وتكوين "رضا الشاوس"، عندما أهدته في العاشرة من عمره رواية (المسخ) لكافكا، من يومها كما يقول: (لا أدري ما حدث في رأسي، سكنتني ذبابة الأدب، كما جنون القصص والخيالات...) (ص29).

محكي الجهاز: يتعلق الأمر بجهاز أمني يتحكم في مصادر السلطة، و يعمل في الخفاء. تقوم بنيته التنظيمية على هندسة هرمية صارمة، المنتمي إليه يتحول إلى "عبد مأمور": (لقد بدأت الأمور هكذا بعد الاستقلال، التقينا، وتحدثنا، وكانت الفكرة تأسيس جماعة في الظل تحمي البلاد وتسيرها من خلف ستار) (ص127).

كانت تقوم بتصفية المعارضين للنظام، وأخذ عمولات من رجال الأعمال بالقوة، تتحكم في مصادر القوة والسلطة والمال وجهاز الأمن.

تحيل هذه المحكيات على نماذج دلالية وثقافية متعددة، تتحدد اتجاهاتها ومواقفها وعلاقاتها بالنسق المهيمن- نسق السلطة- بحسب قيمة موضوع الرغبة. هناك من ارتضى الخضوع للنسق، وتحول إلى مجرد دمية في نظام السلطة، وهناك من قرر انتهاك النسق، بمعارضة السلطة وفضح بنيتها القمعية، ودفع ثمن معارضته، وهناك من اختار المنفى خارج الوطن، بدل الخضوع لسلطة القمع؛ بحثًا عن إمكانات جديدة للفعل.

ومثلما تتعارض هذه النماذج في اتجاهاتها ودوافعها- تتعارض أيضًا في مواقفها ورؤاها؛ حيث يمثل عزوز نموذج الوصولي والانتهازية، بينما يمثل البطل نموذج الارتداد عن المثل العليا وانشطار الهوية وخيبة الأمل. بالمقابل يمثل سي العربي

نموذجًا لتحدي نظام القمع، بالوفاء للمثل والمبادئ. ويمثل الصوت الأنثوي في هذا النسق السلطوي الذكوري نموذجًا ديناميًّا، يعمل النص على إبراز صوته الانتهاكي.

بدل أن تشكل الحكاية نسقًا متجانسًا، تمثل صيرورة منفتحة على التشعب والتغاير في مساراتها السردية والدلالية. فهي وإن كانت تتبنى ترسيمة النموذج البنيوي الفردي، من حيث إنها حكاية فرد لحياته، وللتجارب التي تنجزها الذات- فإنها تؤشر في نفس الوقت على انتهاك قوانين هذه الترسيمة، باعتماد مبدأ التشعب، حيث يشكل كل انبثاق سردي مسارًا جديدًا يمكن- انطلاقًا منه- أن يعاد تأويل كل شيء من بدايته. ومن جهة أخرى، من أجل الإمساك بقواعد الاشتغال الداخلي للنص، ينبغي تحديد قواعد تداول التشاكلات التي تتبدى من خلالها التحويلات في مجرى النموذج الأصلي. في مقابل النموذج الشيطاني (البطل، الجهاز، الأب، عزوز) ينهض نموذج بديل، هو النموذج التنويري (سي العربي، الجماعة اليسارية، عدنان).

هذه النماذج المنبثقة لا تتميز عن الحكاية الأصل، بالتلوين الأخلاقي المختلف إيجابًا أو سلبًا- أي الخير في مقابل الشر، وخدمة السلطة في مقابل معارضتها- بل تتميز عنها في الإستراتيجية والخطاب. المسار الشيطاني يتحكم في الوضع القائم، و يكسب شرعيته من الماضي (الثورة)، بالاعتماد على قوة القمع، بالمقابل ينبثق المسار التنويري من الداخل، منتهكًا قوانين السلطة، ومنفلتًا من إستراتيجيتها في الضبط والتحكم، يؤسس شرعيته بقوة الخطاب الانتهاكي؛ خطاب الحرية والتحرر، ويستمد قوته من أفق المستقبل. من وجهة نظر القوة يسيطر المسار الأول، إلا أنه وبفعل انبثاق هذه البنيات الجديدة، وما أفرزته من قوى انتهاكية بديلة- قوى الاختلاف والمعارضة، حتى وإن كانت توجد في وضع الهامش، بتبنيها إستراتيجية مضادة- تعرض قوى السلطة لارتجاجات عنيفة على مشارف نهاية النص، تهدد تماسكها، بزرع بذور التفكك والشك في منطق إيديولوجيتها: (لماذا سارت الأشياء بعدها عكس ذلك، لقد حاربنا في البداية المعارضين العملاء للإمبريالية، ولكننا أصبحنا العملاء، نحن من يخدم مصالحهم، ونسيرها لهم، ونأخذ بعض الفتات)(ص127).

سياسات السرد/ انتهاك المحظور:

يصور الهجاء العالم في شكل منحط وساخر؛ من أجل نقده وهدمه. هذا ما تؤكده هيمنة مجازات الخيال الشيطاني (الظلام، البشاعة، الدهاليز، المسخ) على المتخيل. ففي مواجهة إستراتيجية السلطة المتمثلة في تقديم رواية رسمية أحادية للتاريخ- تقع إستراتيجية التخييل الروائي

في صميم النزاع على استعمالات الماضي، حيث يتحدد الرهان الإستراتيجي للتخييل في تقديم سرديات بديلة ومنظورات مغايرة للتاريخ لتلك التي تفرضها السلطة، أو يقدمها رواة نيابة عنها (الأب، الأخ، سعيد عزوز، الجهاز الأمني).

كما بينت جينيالوجيا "نيتشه" تشكل عملية كتابة التاريخ وميراث الذاكرة (إحدى مرتكزات السلطة في تأسيس شرعيتها والحفاظ على نفوذها)، حيث تقوم بترسيم الخطوط الحمراء لما يقال وما لا يقال، ما يكتب وما لا يكتب: (للأسف نعم، أنا أنصحك، لا تقترب من الآن فصاعدا من سعيد، لا أدري ما هي نواياه، ولكني حذرته وهو فهم الإشارة جيدًا، ليس بإمكان أحد النبش في الماضي السري لبلدنا) (ص73).

يقوم رهان التخييل إذن على الحفر السردي في الماضي السري للثورة، الذي أحكمت السلطة حوله خطوط المنع. ويتم إطلاق قوة الانتهاك بتشخيص الأصوات المقموعة، التي تقدم حكايتها البديلة لحكاية السلطة، وبالتالي كتابة تواريخ جديدة، تفضح المسكوت عنه في رواية السلطة، ومن جهة أخرى خلخلة المقدس (نقد الثورة)، الذي ترتكز عليه السلطة في مشروعيتها: (لكن رجال الثورة تحولوا بقدرة قادر إلى رجال الثروة لاحقًا، وقسموا البلد لقسمين؛ قسم نافع يعيشون فيه، ويتبخترون في نعيمه، وقسم فاسد، تركوه ينتحر في فوضى أزماته اليومية، وينتحر غرقًا في بؤسه الاجتماعي والمادي والأخلاقي على السواء) (ص98). وهذا ما يبرزه النص في الاستغلال البشع من قبل السلطة لميتافيزيقا الثورة في فرض روايتها للتاريخ، وإقصاء الأصوات الأخرى المعارضة (المجاهد سي العربي، والد سعيد عزوز...)، وارتكاب الجرائم ضد المعارضين باسم الثورة، حيث تشتغل الآلة الدعائية للسلطة في نشر الأكاذيب: (ما يهلكنا اليوم هو الصمت.. النفاق.. الكذب.. تقرأ جرائدهم فتضحك، تمزق رأسك، وتقول يا للفظاعة ما هذا البلد الذي يسجن نفسه في الأكاذيب، لن يقدر الناس على التحمل...ستنفجر في يوم من الأيام) (ص88).

في مواجهة إيديولوجيا المنع والكذب، يبني التخييل الروائي إستراتيجيته بإعادة كتابة قصص الثورة، بالنبش في التاريخ والذاكرة، وإحياء الروايات المنسية والمقموعة (صوت سي العربي)، وإسماع الأصوات البديلة، وهو ما يفضي إلى إعادة تمثيل وضع المهمشين والمقموعين في وجه المهيمنين، بالتوازي مع جعل الأسس الخفية لتلك السلطة مرئية، ثم تفكيك وحدة خطابها، وكشف وظيفتها في مجال إسكات الفرد وقهر المواطن. وهذا ما يشكل تهديدًا

حقيقيًا لخطاب السلطة من المنظور المهمش حول التاريخ، ومن الانتهاكات التي تفرضها أنساق بديلة غير خاضعة للنظام، ومن أشكال التهجين والأسلبة والتذويت.

انبثاق هذه الديناميات البديلة من داخل النظام، رغم الانتشار الميتافيزيقي للسلطة على مفاصل المجتمع- يؤكد أنه ما من حتمية مطلقة قادرة على بسط نفوذها على مجموع الكلية، "فإن ما هو جدير بالتكرار هو القول إنه مهما بلغت سيطرة عقائدية ما أو نظام اجتماعي ما من الاكتمال الظاهري- فستكون ثمة- دائمًا- أجزاء من التجربة الاجتماعية لا يغطيانها ويسيطران عليها. ومن هذه الأجزاء تنبع حالات كثيرة جدًّا معارضة واعية للذات. وليس هذا على القدر من التعقيد الذي يبدو عليه؛ فمقاومة بنية سائدة تنبع من وعي متصور، بل ربما كان أيضًا ناشطًا، من قبل أفراد وجماعات خارج تلك البنية وداخلها أن بعض سياساتها، مثلًا خاطئة".

بلاغة النص القصصي: التوتر بين سمتي الخطابية والقصصية
قراءة في مجموعة "أوان الرحيل" لعلي القاسمي

د. محمد مشبال
كلية الآداب - تطوان - المغرب

1- النص القصصي بين التخييل والتداول:

يسعى هذا المقال إلى تحليل أحد الأشكال التي يتخذها جنس القصة القصيرة في تنويعاته المختلفة؛ أي عندما تتداخل القصصية أو الدرامية بالخطابية، وينزع أسلوب السرد وصناعة الحبكات إلى الالتباس بتوصيل الأفكار واستخلاص العبر، ومخاطبة القراء على نحو مباشر بتعليمهم، أو التأثير في عقولهم ومشاعرهم. وواضح أن تاريخ السرد الإنساني بمختلف أجناسه وأنواعه لم يخل من هذا التداخل، إن لم نقل إنه مثل شرطًا ضروريًا وقانونًا أدبيًا، يقوم عليه السرد أو الأدب الكلاسيكي. غير أنه مع تطور مفهوم الأدب الحديث ونشوء النظرية الجمالية المعاصرة- بدأت الأنواع الأدبية الحديثة تستقل عن الخطابية، ولكنها لم تنسلخ عنها؛ فمازلنا حتى اليوم نقرأ أدبًا خطابيًا، أو أدبًا يحمل أطروحة أو رسالة سياسية أو اجتماعية، ويتوخى أصحابه التواصل مع جمهور قرائهم والتأثير فيهم.

والحق أن نصوص "أوان الرحيل" لا يمكن أن نقرأها (أي نفهم بلاغتها ونقومها) خارج هذا الإشكال البلاغي القديم والحديث في الآن نفسه. أي من الضروري - في أي قراءة موضوعية - الانطلاق من الشكل الجمالي الذي اختار المؤلف أن يتواصل به مع قرائه، غير أن الكاتب ليس حرًا طليقًا في تصريف اختياره أو فرضه؛ فهذا القارئ الذي يتوجه إليه الكاتب ليس- في حقيقة الأمر- سوى ذخيرة من النصوص الأدبية التي تتفاوت مراتبها الجمالية في تجسيد هذا الشكل؛ أي أنه ليس مجرد قارئ سلبي يكتفي بتلقي النص والتهامه، بل إنه مطالب بالاستجابة الجمالية التي تتجلى في حدودها الدنيا في إجراء حكم جمالي بواسطة آلية المقارنة التي لا يكف عن إجرائها ضمنيًا في كل قراءة. ومعنى ذلك أن هذا الشكل الجمالي من أشكال القصة القصيرة- الذي يعد امتدادًا وترسيخًا لصيغة بلاغية متجذرة في تاريخ الأدب الإنساني ابتداء من القصيدة العربية القديمة

إلى رواية الأطروحة الحديثة- ليس عيبا في ذاته أو خللًا قصصيًا، ينبغي التخلص منه، مادام تاريخ الأدب الإنساني يزودنا بنصوص سردية، لم تحل فيها المزاوجة بين الخطابية والقصصية دون بلوغها القيمة الفنية التي رسختها في الذاكرة البشرية. لكننا ينبغي أن نبقى على ذكر من أن النصوص السردية الجيدة والناضجة فنيًا- في إطار هذا الشكل دائمًا- هي التي يتحقق فيها التوتر بين هاتين الصيغتين أو السمتين (الخطابية والقصصية)، بحيث تتداخلان دون أن تفلح السمة الخطابية في فرض سلطتها على السمة القصصية، أو الدرامية؛ أي أنهما تظلان في وضع متوتر، بحيث ينشأ عن هذا التوتر في نسيج النص نوع من التوازن بين التخييل والتداول أو الالتحام والانصهار بينهما.

تقترح علينا مجموعة "أوان الرحيل" - إذن- أن نقرأها في سياق مفهوم تداخل الأنماط والصيغ والسمات في تشكيل النوع القصصي. غير أننا لن نكتفي بالوصف والتحليل المحايدين، بل ينبغي أن نمارس وظيفة التقويم التي تمثل إحدى وظائف النقد الأدبي إلى جانب التفسير والتأويل؛ أي أننا مطالبون في هذا المقال بالإجابة عن السؤال البلاغي الذي قمت بصياغته أعلاه وهو: ما مدى تجسيد نصوص المجموعة لصيغة التوتر بين الخطابية والقصصية؛ الصيغة التي نعتُّها بأنها تمثل الشرط الأعلى لتحقق هذا الشكل القصصي في صورته الناضجة، أو الأقرب إلى الفن القصصي؟

في خاتمة المجموعة التي عنونها الكاتب بـ (هل تداوي الكتابة الطفولة الجارحة؟) أورد إجابة قدمها في إحدى المحاضرات إلى تلميذة سألته بنضج مبكر منكرة عليه ابتعاد قصصه عن تناول موضوعات واقعية يعيشها الشعب العراقي الذي ينتمي إليه. قال في إجابته:"أعترف أنني كاتب بلا خيال، تنقصني القدرة على التخيل، فأنا لا أستطيع الكتابة إلا عن تجارب خبرتها بنفسي وانفعلت بها. ولما لم يكن لي طفل رضيع يصعب علي شراء حليب له، ولم يكن لي طفل مريض بالسرطان يلفظ أنفاسه بين ذراعي- دون أن أتمكن من توفير الدواء له- فإنني لم أكتب عن أطفال العراق. ولكنني أعدك- يا آنستي العزيزة- أنني سأبذل جهدي لأكتب في المستقبل عن جميع الأطفال البائسين والمنكوبين والمشردين في كل مكان".

بهذه الكلمات ختم الكاتب مجموعته القصصية، وهي كلمات تثير عدة تساؤلات يمكنها أن تأخذ بيدنا في فهم نصوص المجموعة وتفسير بلاغتها:

1- في هذه الإجابة يصرح الكاتب بأن الإطار المرجعي لكتابته القصصية هو ما يقع في مجال خبرته المباشرة؛ أي أن هذه النصوص هي ترجمة لحياته وسيرته. وهو ما يفيد أننا إزاء خطاب سردي ينزع إلى تمثيل الواقع والتجارب التي تحدث في حياتنا اليومية، بعيدًا عن مبالغات الفن القصصي وتحريفاته.

2- ينطوي إقرار الكاتب بأنه عديم الخيال - على قصد - إلى تضليل القارئ؛ ذلك أن اقتران الخيال بتمثيل تجارب لم تحدث في حياة الكاتب، أو لا تنتمي إلى مجال خبرته المباشرة- تفسير غير صحيح. فالمقصود بالخيال القصصي منذ أرسطو حتى اليوم يفيد صناعة الحبكات، وخلق الانسجام والوحدة في النصوص، أي أن الخيال ينبغي أن يقترن بالصياغة والتركيب وليس بالمواد أو التجارب والموضوعات. فلاشك أن في هذه الإجابة نوعًا من التواضع المضلل قصد به الكاتب لفت نظر القارئ إلى ارتباط نصوص المجموعة بسيرته الذاتية، وفي الوقت نفسه الإيحاء بإمكان ارتباطها بالعالم الخارجي المتألم الذي دعته التلميذة إلى الكتابة عنه. فهذه النصوص ليست مجرد ترجمة سردية لسيرته، بل هي أيضا تمثيل رمزي لواقع العراق المنكوب.

3- ينطوي إقرار الكاتب أيضًا على شيء آخر لم يصرح به، لكنه ماثل في النصوص وفي الصيغة التي أعلن بها عن المقدمة والخاتمة: (ما يشبه المقدمة، ما يشبه القصة- ما يشبه الخاتمة، ما يشبه القصة). هذا الشيء يفيد أن نصوص المجموعة ليست بالضرورة قصصًا قصيرة، وإن كانت تشبهها. على هذا النحو وجدنا المقدمة والخاتمة، وبينهما مجموعة من النصوص تشبه القصص، ولكنها ليست قصصًا قصيرة بالمعنى النوعي الدقيق، وكأن الكاتب أراد أن يوجه قراءه إلى ضرورة النظر إلى هذه النصوص باعتبار دلالاتها الخطابية، وليست فنًّا خياليًّا خالصًا، يصفي الحساب مع مشابهة الواقع الذي خبره الكاتب.

2- القص والدلالة الخطابية:

في كثير من نصوص هذه المجموعة تسيطر الدلالة الخطابية على الدلالة التخييلية، ولكن دون أن تلغيها أو تحل محلها بشكل تام. يسعى الكاتب هنا في المقام الأول إلى توصيل رسالة، والتأثير في القارئ، معتمدا جملة من الأفكار والقيم العامة المسلم بها؛ ففي قصة "ليلة وفاة جدي" ينطلق الكاتب من فكرة أو مبدأ أو حكمة تفيد أن التكتل والتعاون والتلاحم قيم أساسية لنجاح الأمم والأوطان والأسر والأجهزة والأبنية، وكل الظواهر الطبيعية

والاجتماعية والصناعية. ولإخفاء هذا الغرض التداولي، أو التعبير عنه بطريقة غير مباشرة- لجأ الكاتب إلى التمثيل السردي، أو صياغة حكاية تمثيلية ورمزية؛ حكاية الجد الذي أصاب الشلل أحد أصابع يديه، ثم انتقل إلى بقية أصابع اليدين والقدمين، قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة. إن هذه الحكاية التي تعلي من قيمة التلاحم، وتفسر السقوط بالتفكك وعدم التعاون- ترجح في بناء الرمز القصصي كفة المدلول على الدال؛ أي أن النص انشغل ببلورة فكرة تلاحم الأصابع وبتوصيل رسالة التلاحم أكثر مما انشغل بتصوير هذه الفكرة وبلورتها قصصيًا. على هذا النحو سيطرت على النص الدلالة الخطابية أو الرسالة أكثر مما سيطر الخطاب السردي أو الدلالة التخييلية، فقد عني الكاتب بسيناريو توضيح وتفسير نظرية الأصابع التي يؤمن بها الجد، وهي النظرية التي تحيل مجازيًا إلى نظرية التعاون، بدل عنايته بسيناريو تصوير لحظة موت الأصابع تصويرًا قصصيًا، يركز على الحدث، ويفسح المجال لتشكيل الدلالة.

لقد انتهت القصة بهذا التلخيص لأفكار الجد المتعلقة بالأصابع:

"باختصار، كان جدي يؤمن بأن قوة الإنسان وصحته وإنسانيته تتجلى في أصابعه، بشرط أن تكون الأصابع مجتمعة متراصة، فإذا تفرقت فقدت قوتها وصلابتها. بل أكثر من ذلك، كان يعتقد أن الأمراض تتسرب إلى الجسم من الأصابع، وعلى وجه الدقة من نهاياتها، خاصة إذا كانت منفرجة. ولهذا كان يحرص على أن تكون أصابع يديه متلاصقة دائمًا حتى إن لم تكن ثمة حاجة لذلك".

لاشك أن عناية النص بالدلالة الخطابية، أو بتوصيل الفكرة، على حساب عنايته بالدلالة التخييلية، أو بالصياغة القصصية- دليل على اختياره لشكل من أشكال القصة المتداخلة مع أنواع أدبية غير قصصية، مثل الرسالة أو المقالة؛ فهذا النص لا يمكن تصنيفه في إطار القصة القصيرة بمفهومها النوعي الأدبي الدقيق؛ فالصيغة القصصية اقتصر حضورها على الإطار السردي الخارجي، المتمثل في اقتناص لحظة موت الجد، التي لم تكن لحظة مهمة إلا بقدر ما شكّلت نقطة انطلق منها الكاتب للتفصيل بعد ذلك في الأسباب والعلل التي أدت إليها، وكأن الأهم في هذا الشكل وظائف الإعلام والتثقيف والإقناع، وليست وظيفة القص التي تراجعت إلى مرتبة ثانوية.

وفي قصة أخرى بعنوان "الخوف" ينطلق الكاتب من موضع قيمي متفق عليه بين الكاتب وجمهور القراء، وهو ضرورة

النجدة وإنقاذ الآخرين؛ حتى نضفي على حياتنا معنى وقيمة، فالنص جواب على سؤال مفاده: أي حياة يتمسك بها الإنسان على حساب حياة الآخرين؟

يسرد النص موقفًا يتعرض فيه أحد الأشخاص المحبوبين إلى السارد للقتل دون أن يستطيع إنقاذه أو نجدته؛ فهو شخصية متخوفة ومتخاذلة، لا تجرؤ على المغامرة بحياتها لأجل ضمان حياة غيرها. ويخلص النص إلى توضيح عواقب هذا السلوك، سواء على المستوى النفسي (عدم الرضا على الذات)، أو على المستوى الاجتماعي والأخلاقي (موقف الناس منه).

ويشير هذا الموقف السردي- على المستوى التأويلي- إلى ما تتعرض له العراق من دمار دون قدرة الدول العربية الشقيقة على نجدته. هذا المعنى الخارجي ليس بعيدًا عن ذهن القارئ، ليس لأن الكاتب عراقي ولأن تيمة الموت مرتبطة بالعراق في أذهان القراء المعاصرين، ولأن نصوصًا أخرى في مجموعة "أوان الرحيل" تشير إلى العراق؛ بل لأن الموقف السردي لم يستقل بمعناه في حدود القصة الحرفية التي ظلت ناقصة وغير مكتفية بذاتها؛ مما استدعى دلالتها الرمزية. ولا شك أن هذا النوع من القص الأليجوري يصرف الذهن مباشرة إلى المعنى السياسي أو الاجتماعي أو غيرهما، ولا يستطيع أن يستقل بالمعنى الظاهر. لنتأمل وصفه للرجل الأسير في طريقه إلى الموت:

"...قلت في نفسي هذا رجل أعرفه، هذا وجه ألفته منذ طفولتي..كنت ألقاه في القرية حيث نشأت..ولكنني لم أعد أتذكر اسمه..كان وجهه الحنون يستهويني في صغري، ومازلت أهواه في كبري، فوجهه قريب من قلبي، حبيب إلى روحي، له طعم التمر، وعذوبة الماء الفرات، وطالما حدثت أطفالي عنه فأحبوه كما أحببته. ولكنني لا أذكر اسمه..ليس المهم الاسم بل المسمى، وليس الأصل هو اللفظ بل الذات..".

وعلى الرغم من أن النص اتجه في المقام الأول إلى توصيل رسالة أخلاقية واجتماعية وسياسية على حساب الموقف السردي (اقتياد الرجل الأسير إلى البحر لإغراقه)، الذي تراجعت وظيفته الدرامية إلى موقع خلفي، واستشعر القارئ أن الموقف ليس هدفًا في ذاته بقدر ما هو مناسبة أو أداة؛ لتوصيل فكرة قائمة في ذهن الكاتب والقراء معًا، إلا أن هذه السمة الخطابية لم تستأثر بالنص وتحيله إلى مجرد خطاب خال من القصصية؛ فقد تراكمت في النص مجموعة من الصور الدرامية التي أنقذته من الغرق في الصيغة الخطابية، واحتفظت بسمته القصصية. إنني أشير هنا إلى صور القتل

المختلفة التي انتشرت في النص، وأسهمت جميعها في خلق انسجامه وبناء وحدته(وحدة الانطباع)، وتكثيف أزمته؛ فهناك صورة قتل المدينة للسارد، وصورة قتل المدينة للطبيعة التي لا ترتبط مباشرة بالموقف السردي، ولكنها تمهد له دراميًا وترسم إطارًا للجريمة، وهناك أيضًا صورة موحية بأجواء القتل تصب في الموقف أو توحي به:

"جلست على ربوة عالية تتوسط حقلًا من الحقول المطلة على البحر. ورحت أنقّل بصري من خضرة الوهاد المحيطة بي إلى زرقة ماء البحر المترامي حتى الأفق، حيث انتشرت أشلاء الشمس الغاربة وهي ترحل إلى عالم آخر تشيعها بعض الغيوم الداكنة".

إذا كانت مجموعة "أوان الرحيل" تحتوي على نصوص تهيمن عليها الوظيفة الخطابية، التي لم تفسح سوى حيز ضيق للوظيفة التخييلية- فإنها لم تعدم نصوصًا أخرى أفسحت الميدان لهذه الوظيفة التي أضافت إلى معناها التداولي الصريح معنى تخييليًا مضمرًا، يشارك القارئ في تشكيله اعتمادا على علامات النص.

2- القص والدلالة التخييلية:

رأينا كيف أن هيمنة الدلالة الخطابية على بعض نصوص المجموعة لم تفسح للمتلقي مجالًا للمشاركة في فهم علاماتها، وتأويلها في مواقف تتجاوز المواقف التداولية الملموسة، وبذلك ظلت نصوصًا محددة الدلالة لا يملك القارئ إزاءها سوى تلقيها، وكأنها نصوص عادية لا تثير أي تعقيد أو غموض. غير أن هناك نصوصًا أخرى لا يحول تلقيها التداولي دون استثارة تأويل أدبي ينزع إلى تشكيل دلالات تخييلية غير محددة، وذلك عندما يتجه المتلقي إلى إعادة تأويل علاماتها في سياق أعم وأوسع.

في قصة "الوصية" يصور الكاتب وقع الموت وتأثيره في نفس طفل في العاشرة من العمر، وكيف يحوله في فترة مبكرة من حياته إلى رجل يجب عليه ألا يبكي عند الشدائد، وأن ينفذ وصايا أبيه؛ كقراءة القرآن، وجلو سيف جده، وإعالة الأسرة، وحمل بندقية الصيد في فجر كل يوم. غير أن القصة لا تلبث أن تشير إلى العبء الثقيل للمسئولية المادية والمعنوية الملقاة على الطفل؛ فالأب لم يترك مالًا، والابن طفل لا يقوى على تحمل هذه الوصية التي لم تكتب ولم تلق، بل هي محصول ما أدركه وفهمه من نظرات أبيه وإشارات عينيه.

المسئولية هي الدلالة الخطابية التي يتلقاها القارئ عندما يدرك علامات النص وإشاراته في سياق تداولي محسوس، غير أن هذه العلامات يمكن فهرستها على نحو

آخر، والنظر إليها في سياق أعم؛ حيث يفضي تأويلها الأدبي إلى الدلالة التخييلية التي تشكل عمود النص. إن القارئ المتعاون يدرك أن الوصية ليست إلا الدلالة الظاهرة والمعلنة التي تترجم وجهة نظر الطفل أو السارد، أما الدلالة التخييلية التي سكت عنها النص وتطلبت مشاركته فهي التي أوحت بها جملته الاستهلالية: "وأنت مسجّى على فراشك، يا أبي، تجابه خصمك العاتي في معركة أخيرة خاسرة لم يربحها أحد قبلك".

يدرك القارئ الخبير بهذا النوع الأدبي أن المعنى التخييلي للنص لا يقع بعيدًا عن مرمى الجملة الافتتاحية، ولأجل ذلك يجب البحث عنه خارج دائرة المعنى التداولي الذي ينطق به عنوان القصة المضلل والخادع؛ فالنص - في معناه التخييلي - ليس حول وصية الأب لابنه بتحمل المسئولية، ولكنه حول الصراع بين الموت والحياة؛ فالأب المسجى يقاوم الموت ويتشبث بالحياة، وقد ترجم النص هذا المعنى بواسطة الحضور الكثيف لأعضاء الجسد، وهي تصارع الموت والغياب، وتتطلع إلى إثبات وجودها بواسطة حركة عيني الأب، وتمسك الابن بيد أبيه، ونظره إلى وجهه:

"أمسكت يدك اليمنى.. ضممت يدك.. لثمت أصابعك الخمسة واحدًا واحدًا.. أمررت راحة كفك.. أحسست بيدك ثقيلة جافة.. كانت هذه اليد تمسّد.. صعدت نظري إلى وجهك.. فأبصرت لحيتك.. وشفتيك.. وخديك.. كنت تحاول مخاطبتي بعينيك بعد أن ثقل لسانك.. صوبت نظرك إلي.. وبعد أن استقرت عيناك.. أدرت مقلتيك.. ثم عادت مقلتاك.. لاح لي خيال ابتسامة على شفتيك.. ركزت مقلتيك عليّ..".

ولا شك أن استحضار هذا المعنى التخييلي يسهم في إعادة تأويل العنوان، وفهمه على نحو جديد؛ فليست الوصية - في سياق هذا المعنى - سوى مقاومة الحياة للموت، ومراوغة الحقيقة القاهرة.

هذا المعنى التخييلي نجده في أكثر من نص من نصوص المجموعة؛ ففي قصة "الكومة" (وهو عنوان يحيل إلى الجثة أو مجال الموت) - يصور الكاتب شخصًا يجري في الحديقة العامة كل صباح، وفي طريقه تجثم جثة امرأة، اعتقد في البداية أنها مجرد كومة لا تستحق الوقوف.

إن التقدير الحقيقي لهذا النص يتطلب تجاوز دلالته المحسوسة، ووضعه في سياق أعم؛ فالقصة تصور مجالين متعارضين: الحياة والموت، تحيل الكومة إلى السكون والنهاية، بينما يحيل الجري إلى الحياة

والحيوية. والحديقة هي الدنيا أو العالم أو الحياة، قد ينسحب منها الإنسان ويموت على قارعة الطريق، ويتحول إلى مجرد كومة لا تلفت النظر. وإذا كان وضع الإنسان في هذه الحياة يشبه من يجري في الحديقة، فإن مصيره أن يموت ويتحول إلى مجرد كومة. القصة تقول لنا إن الحياة والموت يوجدان جنبًا إلى جنب.

في قصة "الغزالة" يصور الكاتب شخصًا تائهًا في الصحراء يعاني تجربة الضياع والخوف من الموت، ولكنه يظل متشبثًا بالأمل، وبكل ما هو جميل يتراءى له في هذا العالم المخيف: القمر والغزالة وشبح الأب الميت، المنقذ القادم من عالم الماضي مأوى القيم النبيلة. غير أن الغزالة التي تعلق بها تتحول إلى ذئب ينقض عليه لافتراسه، وهنا يستنفر السارد كل ما يملك من عدة؛ لمقاومة هذا الهجوم، وقتل الحيوان الشرس وإطفاء ظمئه.

القصة في دلالتها التخييلية تصور التمسك بالحياة ومقاومة الموت، مثل كثير من قصص المجموعة. ففي قصة "الظمأ" يصور الكاتب تمسك شخص ميت بالحياة حتى بعد الموت. إنه لا يريد فراقها ويصبو إلى أن تكون بجانبه في عالمه الآخر، يريد أن يظل حيًّا في موته؛ لأجل ذلك استدعى النص صورة استيهامية، تمنَّع فيها الراحل عن الدفن في الصحراء حيث الظمأ الأبدي.

إذا كانت معظم قصص مجموعة "أوان الرحيل" تصور لحظة الموت وتجلياتها المختلفة في حياة الإنسان، وتقاطعاتها المتباينة مع قيم الحياة والصداقة والنجدة والسلام والتعاون، وإذا كانت هذه القصص أيضا تصور قيمة الحياة وتمسك الإنسان بها وصراعه مع الموت لضمان ديمومته واستمراره- فإن قصة "النهاية" تصور سخرية الكاتب من حياة شبيهة بالموت؛ فإذا كانت حياة الإنسان لا معنى لها، ينسحب منها مثل قطعة أثاث بالية- فلماذا لا يقرر الإنسان وضع حد لحياته؟

في ضوء السؤال الذي تثيره القصة المشار إليها، يبدو أن مجموعة "أوان الرحيل" بدلالاتها التداولية السياسية والاجتماعية والأخلاقية، ودلالاتها التخييلية المفتوحة على التأويل- تدعو قارئها للتأمل في هذه الحياة التي يعيشها، وتعلمه كيف ينبغي أن يمارسها؛ حتى يكون حيًّا في حياته وبعد موته. وعلى هذا النحو يغدو "أوان الرحيل" دعوة للتفكير في الحياة وقيمها الإنسانية النبيلة.

مواصفات الخطاب الساخر
في "حب في منطقة الظل" لعزمي بشارة

د. عبد المالك أشهبون
كاتب من المغرب

إن التحدي الذي يواجهه أي روائي - جدير بهذه التسمية - يكمن في قدرته على تقديم أعمال جديدة لقرائه تشكل قيمة مضافة لما هو سائد، إنْ على مستوى المتن الحكائي، أو على صعيد مبناه. وهو التحدي ذاته الذي نجح في كسب رهانه المفكر الفلسطيني عزمي بشارة في روايته الثانية بعنوان "الحب في منطقة الظل" بجدراة استحقاق...

ومن أبرز مظاهر انزياح هذه الرواية، توظيفها للخطاب الروائي الساخر كقيمة جمالية مهيمنة من بداية الرواية إلى نهايتها، إذ تسم بنية الرواية بأكثر من ميسم، وتتجلى في أكثر من مظهر، في الوقت ذاته تساهم في انسجام النص الروائي وتماسكه، وتضفي عليه نوعًا من التلاحم الداخلي الذي يعطيه - في النهاية - نكهة خاصة...

أولًا: موضوع السخرية في أدبنا العربي:

لابد من التأكيد - بداية - على أن موضوع "السخرية" كان محط اهتمام عديد من المبدعين منذ أمد طويل، كما أن الحديث عن "السخرية"، أيضًا، يستدعي الحديث عن مجموعة من الخطابات اللغوية الأخرى، التي تدور في فلك الخطاب الساخر؛ كالفكاهة والكوميديا والهجاء والطرفة، وهي خطابات لها أكثر من تحقق نصي في تاريخ أدبنا العربي بشقيه النثري والشعري، ونذكر - على سبيل المثال لا الحصر - ما كتبه الجاحظ في كتابيه الشهيرين: "التدوير والتربيع" و "البخلاء"، وكذلك كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع، بالإضافة إلى "مقامات" بديع الزمان الهمذاني.

وقد امتد هذا التيار الساخر في الأدب العربي حتى الرواية العربية، حيث وظف مجموعة من الروائيين أسلوب السخرية في كتاباتهم توظيفًا متنوعًا، أثرى تطور الرواية العربية، وهي تستشرف آفاقًا إبداعية جديدة. وظهر ذلك بشكل جلي في الرواية التونسية الرائدة: "حدّث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي، وفي "الوقائع الغريبة اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لإميل حبيبي، وكذلك في رواية "أحلام بقرة" لأحمد الهرادي.

أما في التراث الغربي، فهناك أسماء كثيرة تناولت "السخرية" في إبداعاتها، بدءًا من العمل الذي كتبه أبوليوس لوكيوس بعنوان: "الحمار الذهبي" (170م)، حيث يرى فيه النقاد تجسيدًا ساخرًا للمجتمع الروماني، مرورًا برائعة الإسباني سيرفانتيس: "دون كيشوط"، وصولًا إلى العمل الإبداعي الطريف "«كانديد» (Candide)" للفرنسي فولتير.

- فما هي تجليات الخطاب الساخر ومميزاته في رواية "حب في منطقة الظل"؟

- وما هي دوافع استحضار هذا الخطاب؟

- وما هي جماليات الخطاب الساخر؟

لا بد من التأكيد على أن خطاب السخرية من بين الأساليب الإبداعية الناجعة التي تمكن المبدعين من التغلب على قساوة حياة الإنسان، وعلى ضيق الأفق في الرؤى والتصورات، كما يكون الإقبال على توظيفها حينما يصل الإنسان إلى النفق المسدود، بعد خيبات أمل متكررة في الماضي من جهة، وإصرار الأفراد والجماعات- معًا- على إعادة إنتاج العناصر المسببة لهذه الخيبات في الأزمنة الحاضرة من جهة أخرى. الأمر الذي يؤدي إلى إنتاج حالة يأس من واقع الحال لدى المبدع، وتكون الرؤية السوداوية لما يستقبل من الأحوال هي منظاره لما يجري حوله من مفارقات ومتناقضات، لا يستطيع التعبير عنها- بصدق ودقة- سوى الخطاب الساخر.

أما عن القيمة التعبيرية للخطاب الساخر، فتكمن في نزعته الدائمة إلى النقد والمساءلة، وإعادة قراءة ما كان، على ضوء ما هو كائن، استشرافًا لما ينبغي أن يكون. فإذا كان الخطاب الساخر يستخف بالفكر الكسول، وبالتلقي الدوغمائي، وبالاطمئنان الساذج إلى واقع الحال؛ فلأنه يضع الأصبع على الجرح، ويجعلنا نتأمل عيوبنا وأخطاءنا، بل ونضحك منها أحيانًا، وأحيانًا أخرى نبكي على ما آلت إليه صيرورة حياتنا، كشكل من أشكال التطهير النفسي والمعنوي، التي تمهد لكل قراءة حقيقية وأصيلة وواقعية لكل ما يجري.

من هنا تغدو الكتابة الساخرة ملاذًا ضروريًا، ومظلة واقية للاحتماء لحظات ارتعاب الذات، وخوفها من وجودها، الذي يصير مهددًا وملاحقًا بالنفي والإقصاء... وهذا ما تجسده قولة إميل حبيبي: "أرى في السخرية سلاحًا يحمي الذات من ضعفها، كما أرى فيها تعبيرًا عن مأساة هي أكبر من أن يتحملها ضميري الإنساني".

وقمة تجليات المأساة في القضية الفلسطينية، تبرز في وجود طرفين

متصارعين؛ صراع وجود لا صراع حدود: فلسطيني يتمسك بأرضه وبيته وتاريخه وتراثه، وإسرائيلي يحاول ترسيخ فكرة: "شعب بلا أرض" من خلال ترجمة أفكاره وتصوراته على أرض الواقع، وفرض ديمومته.

كما أنه من أهم أسباب ظهور الخطاب الساخر- كذلك- توفر مناخ ضاغط تتراكم فيه المتناقضات، وتتضخم فيه الإسترابات، حيث يختفي الوضوح، ويسود الإبهام ما بين أبناء الشعب الواحد، الذين يحملون همَّ القضية عينها. في مثل هذه الأوضاع الملتبسة، يلوذ المبدع الأصيل إلى الواحة الوارفة الظلال للخطاب الساخر؛ وذلك من أجل استيعاب طبيعة الفوضى التي يعيشها الفرد داخل الجماعة، وهي فوضى تفرزها عادة حالات الإحساس المرير بالضياع والفقدان، في بعض اللحظات المفصلية، التي تمثل منعطفات كبرى في تاريخ الأفراد والشعوب.

ثانيًا: سخرية لاذعة من الذات ومن الآخر:

الحالة الفلسطينية المتردية راهنًا وما تعرفه من مفارقات صارخة، تشكل تربة خصيبة لظهور الخطاب الساخر في أدوات التعبير الشفوية منها والمكتوبة؛ إذ إن مفارقات المشهد الفلسطيني خاصة، والعربي عامة، لعبت الدور الرئيس في توظيف السخرية في الكتابة الروائية لدى المفكر والروائي عزمي بشارة؛ وذلك لما تمتلكه السخرية من قدرة على لفت الانتباه نحو القضايا البارزة في ما يجري على الأرض: احتلال لا يبقي ولا يذر، أرض مقطعة الأوصال، "سلطة" فلسطينية بلا سلطة، ثقافة سائدة هجينة، أخلاقيات مجتمعية هابطة، انحرافات بعض القياديين، مواقف أنانية ومصلحية ضيقة على حساب المبادئ العليا للوطن ... إلخ، وكلها ظواهر مجتمعية مفارقة، نجد لها أكثر من تحقق في هذه الرواية، ويعتبرها الروائي أعطابًا مزمنة، وظواهر شاذة، وحالات مشوهة، تجني على مصير القضية التي ضحى من أجلها الكثير من الشهداء على مر التاريخ.

ولما كانت السخرية وسيلة أخرى من وسائل إدراك الإنسان الفلسطيني للحياة المليئة بالمفارقات والتناقضات- فقد كان من اللازم فحص كيفية توظيف العنصر الساخر في رواية: "الحب في منطقة الظل"، تمهيدًا لتقدير ما ينطوي عليه هذا الخطاب من قيمة فنية وجمالية، والكشف- في الآن عينه- عما لهذا التوظيف من دلالات وأبعاد.

هكذا برزت عناصر السخرية في مستويين بارزين يتداخلان في النص ويتشابكان؛ **أولها**: مستوى الذات، **وثانيهما**:

مستوى الآخر بمختلف مكوناته. وعلى ضوء تحليل هذين المستويين، يمكننا أن ننتهي إلى أن العنصر الساخر أثرى هذه الرواية، بما أضفاه عليها من أبعاد وقيم إنسانية مثيرة للانتباه، كما أسبغ عليها مسحة فنية وجمالية لا تخطئها ذائقة القارئ الحصيف والمتمرس.

1 ـ مستوى السخرية من الذات:

يعتبر (عمر) الشخصية الأساسية الأبرز في هذه الرواية إلى جانب شخصية (دنيا)... من أهم خصاله وشيمه- من خلال حواراته سواء مع دنيا أو باقي الشخصيات الأخرى- جرأته في نقد الأعطاب التي تسود المجتمع الفلسطيني نقدًا لاذعًا، مستهجنا- في الوقت ذاته- الأيديولوجيات المغيبة للعقل والتعددية والفكر الديمقراطي، ومتبرمًا من استشراء القهر والعسف والجور، وغياب الحرية والعدالة في العالم العربي، ساخرًا من المثقف غير العضوي الذي يتربع في برجه العاجي، ساخطًا على من يدعي الوطنية، وهو لا يتوانى عن خيانة وطنه من أجل المال أو المنصب أو الشهرة.

كما أن سخريته من الآخرين، لم تحل بينه وبين أن يكون هو ذاته محل سخرية وتندر من نفسه، وذلك في كثير من المواقف التي كان فيها عمر مضطربًا ومتذبذبًا وحائرًا، وهو يحاور حبيبته، أو يتداول أطراف الحديث مع شخصيات أخرى، في مواضيع شائكة، تفصح عن حالة الانقسام الفلسطينية، التي تبدأ بالأفراد (حالة الذوات المتشظية)، وتنتهي بالمجتمع (حالة البلد المقسم).

ولهذه السخرية من الذات أكثر من تحقق على المستوى النصي: فها هو يشعر أن حبيبته تعتبر رأيه غير مألوف ويرد عليها: "لا تسخري مني حبيبتي!! فبرأيي أن والدي وعمو صلاح مثلًا ينتميان للقرن الثامن عشر"، كما يرد عليها في سياق جدالي ساخر: "بلا مسخرة حبيبتي، هكذا على الأقل حدثني والدي...". وفي مقام آخر، يصر عمر الجنابي على أن حبيبته تسخر منه: "بتسخري مني، وتجيبه: والله ما بسخر..." إلخ هذه الأمثلة التي تبرز المواقف التي يجد عمر نفسه فيها موضع سخرية، لا لشيء إلا لأن مواقفه وتصرفاته وآراءه، تبدو غريبة وطريفة، وغير مستساغة من لدن محاوريه؛ ربما لبراءة أفكاره أو لسذاجته أو لفطنته وجرأته، وقدرته على وضع الأصبع على جراح شعبه، بدون لف ولا دوران، وبلا مجاملات أو رياء أو نفاق.

قد يكون السبب في اعتبار الذات موضوع السخرية، هو موقفه التشاؤمي الذي سجلته عليه دنيا في هذا الحوار

القصير: «المشكلة حبيبي، أحيانًا أفكر أنك متشائم وغاضب، هنالك في كل وصفك للأوضاع جرعة كبيرة من السوداوية والتشاؤم تصبغ كل شيء، ولا يصح ذلك. أن تفعل ما هو صحيح يشمل كموقف جرعة أكبر من التسامح مع الناس والدنيا. أنا متسامح مع الناس، مع غالبية الناس، ولكن أتحدث معك عما يضايقني، ولا أتحدث معك عما لا يضايقني».

ومعلوم أن هذا النوع من السخرية هو بمعنى من المعاني: هجاء قاس للنفس، وجلد مؤلم للذات، ونقد لاذع لبؤر الضعف التي يتخبط فيها الإنسان الفلسطيني، دون محاولة تجاوز هذا الواقع الآسن إلى ابتكار عالم بديل (يوتوبيا فاضلة)، وهو ما كان يشكل موضوعًا يستأثر بمكانة مهمة في الروايات ذات النفس البطولي والملحمي والحماسي، سواء في الرواية الفلسطينية أو في غيرها.

2- مستوى السخرية من الآخر في تعدده:

مستوى آخر يحضر بكثافة في هذا النص الروائي، ويتعلق الأمر بمستوى سخرية عمر الجنابي من الآخر، حيث تبرز السخرية جلية من خلال بعض الوقائع والأحداث التي يوردها الروائي، وهي بمثابة صفارات إنذار مدوية، تقض مضجع غير المبالين بمصير القضية، وتوقظ النائمين من نومتهم العميقة تجاه ما يقع، أو ما يحاك ضدهم في غفلتهم، وتدعو إلى الشك والريبة من يقينيات العمل السياسي التقليدي.

فمن جهة، يُظْهِر عمر إخلاصًا شديدًا لفكرة المقاومة الحقة، التي آمن بها وناضل من أجلها بدون كلل أو ملل، ومن جهة أخرى يجد نفسه ضحية خداع وتضليل، من خلال ممارسات كثير من مدعي "المقاومة".

والوعي بهذا التناقض الصارخ، ومحاولة تجاوزه، يدفع عمر الجنابي إلى التوقف عند بعض الشخصيات التي تتاجر بالقضية الفلسطينية باسم "المقاومة"، فيما هي تسوق للخنوع والاستسلام تحت شعار التطبيع. وفي هذا السياق، يجد عمر نفسه أمام مواقف ساخرة، ومشاهد مفارقة للواقع، ونماذج بشرية تطوح به أحيانًا في مواقف وسلوكات سياسية وأخلاقية مثيرة للسخرية:

أ- سخرية عمر من المقربين:

كثيرًا ما تثير الجمل الساخرة التي يتلفظ بها عمر حفيظة دنيا، حتى وهو يعتقد أنه يسليها ويناجيها ويبوح لها بما في فؤاده؛ لأن حديثه هذا ينطوي على كثير من المعاني المقلقة والمستفزة والمثيرة للدهشة والغرابة. كما قد يعكر صفو جو حبيبته أحيانًا أخرى، حينما يخوض في نقاشات تعتبر بديهة بالنسبة للآخر، يعيد مراجعتها وتقليبها من جديد، على ضوء رؤيته المغايرة للأمور. وبذلك

الصنيع، يرمي الروائي مخاطبه في دوامة مدهشة من التساؤلات، ويحاصره في زوايا ضيقة جدًّا، هي في النهاية نتيجة ذلك الاضطراب العرضي المولِّدِ عن طبيعة توظيف خطاب السخرية.

وتطول السخرية شخصيات أخرى من الرواية، وهذا ما نجده في علاقته بعصام (صديقه الصحفي). وواضح أن علاقة عمر بعصام مهددة بالانفراط بين الفينة والأخرى؛ لأن الاثنين ينتميان إلى مدرستين مختلفتين تمامًا في رؤيتهما للعالم، فعمر أيديولوجي صارم، في حين أن عصام برغماتي إلى أبعد حد. ويؤشر موقف عصام إلى هشاشة أيديولوجية المصالحة، التي طالما حمل لواءها البعض لحل أزمة الشرق الأوسط؛ إذ من شأن هذه الإستراتيجية أن تؤجل اشتعال فتيل الثورة الشعبية، لتنخرط المنطقة في دوامة اللا سلم واللا حرب، وتدخل فصولًا من الحسابات الضيقة.

يتسبب، إذًا، عمر في كثير من الإحراج لنفسه ولحبيبته (دنيا) ولأخته المحامية (وجد) ولصديقه الصحفي (عصام)، وهو إحراج مرتبط، بالدرجة الأساس، بميكانيزم "التوليد الذهني" (Obstétrique Montale) للمواقف الساخرة من لدن الروائي()، وذلك عن طريق أسئلته التي تمس موضوعات خطيرة ومسكوت عنها تخص جوهر الوضع الفلسطيني المعيش، حيث نجده يحرجهم بأسئلته، ويلقي بهم في خضم إشكالات توقعهم- لا محالة- في أحابيل العبث والسخرية.

ب- سخرية سوداء من وضع المحتل:

يعتبر عزمي بشارة من أبرز المنتقدين الشرسين لسياسة إسرائيل التي لا يتردد بوصفها بـ"العنصرية"، بالمقابل يدعوها أن تكون "دولة لجميع مواطنيها"، في إشارة منه إلى وصف إسرائيل بـ"الدولة اليهودية"، أي أنه يرى أنه يتوجب على "إسرائيل" أن تتخلص من طابعها اليهودي، بحيث تكون المواطنة أساس الحقوق وليس الانتماء الديني.

كما ينتقد عزمي بشارة الفكر الصهيوني المسيطر في الدولة، مشيرًا إلى أن ذلك يعد تمييزًا ضد الفلسطينيين، وأن تعامل الدولة الإسرائيلية مع السكان العرب الفلسطينيين الأصليين يتعارض مع ادعاءات إسرائيل بأنها دولة "ديمقراطية".

وللتعبير عن هذه المواقف السياسية من خلال العالم الروائي، يعمد عزمي بشارة إلى أسلوب السخرية الذي يستجلي مظاهر التناقض الفاضح في المجتمع الصهيوني، وممارساته اللا إنسانية في حق الشعب الذي استعمره، وأراد أن يحل محله في كل شيء، وهذا ما ينفي عنه حضاريته التي طالما

تشدق بها؛ لأن سلطته قامت على القوة والتسلط، لا على العدالة والمساواة وحق تقرير المصير، كما توجه بنقده اللاذع ما بين السطور إلى فساد العدالة الصهيونية، وتفشي الرذيلة، وأمراض أخرى تنخر هذا الكيان العنصري في علاقته بأصحاب الأرض الحقيقيين.

وفي هذا الصدد، فإن الأديب الفلسطيني إشكالية عويصة من إشكاليات الثقافة الفلسطينية، والمتجلية في ضرورة مواجهة كل محاولات المسخ والتهويد؛ "لتطرح وبحدة مسألة التفكير في إنقاذ هذه الثقافة وإعادة بنائها؛ لتعكس الهوية على جميع المستويات، لا انعكاسًا ميكانيكيًّا، وإنما عن طريق الأدب كشكل من أشكال الممارسات النضالية".

ذلك أن المحتل الغاصب لم يكتف باحتلال البشر والحجر بالقوة فحسب، بل عمد إلى اغتصاب كل مظاهر الأصالة والعراقة والانتماء إلى هذه الأرض، وحاول أن يسحب طابع الطبيعة الجديد عن المكان من تحت الأرجل الباقية، ثم من تحت النفوس المهاجرة المغتربة في البيت عينه، المغرَّبَة عن البلد في البلد ذاته.

وقد تحول هذا الاحتلال مع مرور الزمن الاستعماري البغيض إلى انحلال، بل إلى منفى، والمنفى إلى واقع يعايشه الفلسطيني في لب الوطن، مما سيضطر معه العامل إلى هجرة الأرض.

هكذا ظهرت تيمة اغتراب الشخصيات عن الطبيعة أيضًا، بكل مؤثثاتها التي توحي إلى ما هو أصيل وقديم وعتيق، حيث ارتدت الطبيعة زيًّا رسميًّا مؤلفًا من أحراش الصنوبر السريعة الاشتعال، وشجرة الأكاليبتوس لتجفيف المستنقعات، والمحمية الطبيعية. وحلت وحدانية الصنوبر محل تنوع السنديان والخروب والملول والبطم والزعرور والجميز. فهذا هو إذًا منطق المستعمر حين لا يفرق بين الغريب وصاحب الدار.

كما جفف القادمون الجدد المستنقعات الجميلة، وقد سميت على اسمها قرى ساحلية في الشمال والجنوب، تحت ذريعة أن الطير الوحيد الذي يعيش فيها هو البعوض، فقضوا على العصافير وبقي البعوض، ثم أنشأ القادمون الجدد، في كل مكان من الأرض المحتلة محميات طبيعية، وأماكن خصصت للطبيعة في محاولة لتطبيع العلاقة معها.

ومن أبرز مظاهر السخرية اللاذعة تجاه ممارسات المحتل الغاشم أن سلطة حماية الطبيعة من كل ما هو طبيعي- تصدت إلى أشهر أنواع الحيوانات الأليفة في البلد وهو الماعز، حيث استحدثت وحدات مراقبة

لحماية البيئة من الماعز. تصادر هذه الوحدات حيوان الماعز الأصيل في البلد، وتحمل قطعانه على شاحنات تصادرها، فيما يختلط ثغاؤها بتوسل الرعيان وشتائمهم. يحرر الرعيان ماعزهم بدفع مبالغ تقارب ثمنها، غرامات وتكاليف شحن وتكاليف استضافة الماعز في زرائب وحدات الجوالة الخضراء...أما طبيعة الماعز التي جبل عليها هي أنه أغبى من أن يفهم لغة الطبيعة الجديدة التي يحاول ترسيخها القادمون الجدد، لا لشيء إلا لأنه متجاوز قهري للحدود، لا يعترف بها، بل معتدي عليها.

ومن مفارقات الزمن الاستعماري الغاشم، أنه إذا كان القادمون الجدد، قد حولوا المكان الأصيل إلى مجرد مناظر ومشاهد فاقدة للنبض الحيوي، فإنهم خيروا- في المقابل- أصحاب المكان الأصليين بين أن يكونوا جزءًا من المنظر الطبيعي الاصطناعي، أو أن يختفوا عنه، ليعتبروا بذلك مثل الماعز، معتدين على الطبيعة، ضارين بنباتها.

وعليه، فإن كل عناصر المكان (الطبيعة والنبات والمهن والأعمال والعلوم والتعليم... إلخ)- تضطلع بوظيفة مركزية في الرواية وفي تأصيل فكرتها. ومن دقة الرؤية لعناصر المكان ولمؤثثاته، ندرك أن المستعمر يعمد إلى اجتثاث واقتلاع كل ما يرمز لأصالة المكان وعراقته، حتى أن تشويه طبيعة المكان الأم وصل به إلى حد إحلال عناصر طبيعية مستقدمة من خارج تربة المكان؛ لتعويضها بما هو أصيل وعريق، «فلا يقنع الاستبداد باحتكار السلطة، ولا يكتفي بالأحقية المزعومة في امتلاك الحقيقة، ولكن شهوته لابد أن تهيمن على الوجود برمته؛ ليصنع حتى من الطبيعة ضحية، بعد أن يكون قد اغتصب ما وراء هذه الطبيعة أولًا، ليجعلها غنيمة أيضًا».

فحاجة المستعمر الغاصب للبرهنة على الحضور الكلي في المكان، تملي عليه امتلاك عناصر الطبيعة أيضًا إلى جانب امتلاك أبناء الطبيعة، من هنا يعمد المستعمر إلى افتضاض بكارة جمال الطبيعة المستعمرة، إذا كان هو الثمن التي تدفعه الطبيعة الأم، مقابل احتكار الحقيقة الموهومة.

ولما كان الناموس الطبيعي، يفضي بخواء الجهال إذا خلا من الحقيقة، فإن التعويض يأتي مشوهًا أيضًا؛ لأن ظمأ الطغيان إلى الخلود يستوجب استنهاض الطبيعة لتقوم بدور الحليف في الصفقة المأمولة. والطبيعي أن «ترفض الطبيعة بالطبع بسبب البراءة، أو لِنَقُل بسبب جهلها بالزور، فلا يجد صاحب الاستبداد إلا الغصب لتمرير البصمة: الرسالة المحفورة على سيماء الطبيعة الموجهة إلى قداسة الأبد، وهي رسالة دموية بالضرورة !».

والواقع أن اغتصاب الطبيعة بحجة بناء الحضارة مجازفة عارية من المبرر الأخلاقي. وما هو لا أخلاقي هو ما لا يمكن يقينًا أن يعول عليه، مهما حاول المغتصب أن يتبجح بخرافة "تعمير الأرض" ولو على حساب الطبيعة الأم، كأن الأرض إنما وجدت لتكون له غنيمة فحسب.

ففي الحالة الفلسطينية خاصة، وباقي الظواهر الاستعمارية عامة، فإن الروح الاستيطانية البغيضة (سواء أكان على مستوى الفرد أو على مستوى التسلط الجماعي)- تأبى الاعتراف بالطبيعة أمًّا، وتصر على اتخاذها خصمًا يجب ألا نرتجي إحسانه، ولكن علينا أن نناله بالقوة، كما هو جلي في هذه الرواية.

ج- السخرية من مظاهر هُجْنَة "مدن الملح":

كان نصيب السخرية كبيرًا من نمط العيش وأخلاقيات وسلوكات "مدن الملح". فحينما يصل عمر إلى إحدى هذه المدن، التي قصد العمل فيها في مجال الإعلام، كان انطباعه الأولي هو الذهول والدهشة والغرابة من تصوره القبلي عن حال هذه المدينة، وما عاينه وهو في قلبها، وليس من رأى كمن سمع.

تراءت له المدينة لحظتها، كما لو أنها «أنزلت على الصحراء إنزالًا وهي جاهزة...أصابه شعور غير مريح كما أنه في ديزني لاند في كاليفورنيا، أو في أورلاندو أو ضواحي المدن في تكساس... شيء من هذا القبيل...».

هكذا بدت له المدينة مثل منتجع سياحي، مدينة آهلة بأجناس بشرية متعددة، تتصادى داخل وحدة غير منفصلة، تعلي من قيمة ما هو مادي، وتتسابق من أجل الظفر بما هو حضاري من لباس ومأكل ومأوى، إلى درجاته القصوى التي تصل حد التشوه أحيانًا، وذلك حينما تنتفي الحدود الفارقة بين الهنا (مدن الملح) والهناك (أوربا أو أمريكا)، حيث تفقد الوجوه سحناتها، وتتجرد من أصالتها، وتنسل من لبوسها الأصيل، لتسابق الموضة والتقليعات الأخيرة في عالم اللباس ونمط العيش.

في أجواء هذا المقام الساخر، يتقمص عمر أسلوب الهجائين لكل المظاهر المجتمعية التي يعتبرها غير أصيلة هناك، حيث تغدو بعض شخصيات مدن الملح- بتلك المواصفات عينها- مثار سخرية لاذعة من طرف عمر. داخل هذا الفضاء/ البوتقة يختلط العريق بالدخيل، المحافظ بالحداثي، الفقير بالغني؛ ليغدو فضاء هجينًا وفاقدًا لأصالته وعراقته، تابعًا للآخر يقلده في ما هو شكلي من مظاهر حداثته (نمط الأكل

والشرب واللباس...)، لا في جوهر تلك الحداثة (الديمقراطية والتنوير).

فالأبراج الشاهقة تشكل هوية المكان الجديد، والمجمعات والساحات تبدو كما لو أنها قطعة قماش اقتطعت من ثوب أوربي أنيق. ولكن هذا الثوب رغم حداثته لم يمح أو يُغيّب جسد المدينة الأصلي، حيث أهالي مدن الملح شغوفون بتراثهم، يتحدثون عن أمسهم كما لو كانوا لا يزالون يعيشون فيه.

كما تتفتح شهية عمر الجنابي للسخرية، أيضًا من صحفيي "مدن الملح"؛ إذ برأيه هناك نشأ نوع جديد من الصحفيين يلعب الجولف بعد العمل أو قبله، صحفيون يشغلون في بيوتهم خادمات أو أكثر، حيث يخيب أفق انتظار عمر حول ما معنى أن يكون الإنسان صحفيًّا في غير مدن الملح، وبين صورة الصحفي في تلك المدن "مدن الملح": «لا تبدو لي كمدينة صحفيين، ولا حتى شكلًا. وأعرف أن هذه الملاحظة الأخيرة من نتاج ضعفي الخاص، فلدي صورة في الذهن كيف يجب أن يبدو الصحفي، ولستَ مضطرًّا للإجابة عنها».

3- السخرية من الشعارات الرنانة الجوفاء:

يعيد عزمي بشارة النظر في حقيقة كثير من الشعارات التي كانت توحد المجتمع الفلسطيني، وسبب ذلك حالات المفارقات الحاصلة بين الفكر والواقع، بين التنظير والممارسة، حيث الصورة الذهنية في واد، والواقع في واد آخر، فمن واقع هذه المفارقات المفاجئة والمدهشة والغريبة يتولد سلوك الضحك الأسود.

ومن سخرية إلى أخرى، ومن مفارقة لأخرى، يغدو عالم الرواية هو عالم السخرية بامتياز، حيث يسخر عمر من كل من يستخف بذكائه، كما يسخر في الآن عينه من كل الشخصيات التي تتصنع المواقف، وتعطي الانطباع بجديتها، في حين تنطوي سريرتها وجريرتها على كثير من التقزز والقرف.

ومن بين السلوكات المستهجنة من طرف عمر، نجد التهريج الاستعلائي أو التمجيد التقديسي؛ لأنها- في تصوره- سلوكات أورثت المجتمع العربي البلاهة والسذاجة والتعصب تارة، والنفاق والرياء والبهتان تارة أخرى، وهي سلوكات وخصال ابتعلت كل محاولات التجديد والنهضة والتحرر، والتهمت كل مظاهر التفرد والتميز، وحولت المجتمع العربي إلى قطيع يساق رغمًا عنه.

هكذا نجد عزمي بشارة يسخر كثيرًا من المنجزات ذات القيمة السامية في الحضارة المعاصرة، إذ يقدم النص مواقف ساخرة مما هو شائع منها: (الديمقراطية/

الانتخابات/ التسامح)، ويعرضها على أنها - في سياق ما يجري في منطقة الظل - مجرد حيل وخدع للوصول إلى تحقيق مآرب من يتشدق بها.

وهو بذلك التصور الساخر، يعتبرها قيمًا حضارية ممنوعة من الصرف في ثقافتنا العربية؛ لما تتسم به - أثناء التطبيق - من ابتذال وإسفاف وخواء، يحرمها من القيام بدورها الحضاري، ويتركها هياكل فارغة، وخالية من معانيها التاريخية، ويتجلى هذا التصور الساخر من خلال:

أ - "ديمقراطية" سكان "منطقة الظل":

حين يتحدث الروائي على لسان عمر عن الديمقراطية كما تطبق على أرض الواقع (واقع الأراضي المحتلة) يصورها على أنها ديمقراطية كذابة؛ لأن كل واحد يراها حسب تصوره الخاص، لا كما عرفتها المجتمعات المتقدمة، والدليل على ذلك هو تنوع الحديث بالديمقراطية حسب اللهجات: «ففي القرية المجاورة على بعد كيلومترين تلفظ ديمؤراطية، وفي القرية التي تليها ديموجراطية، ولكن الأطرف هو لفظها بسرعة فائقة عندما يحتد النقاش دمقرطية من دون أحرف صوتية تقريبا. "هاي دمرطية هاي"؟ "هاي دمقية هاي"؟ "هيك الدمطية"؟ هيك؟ هيك الدمراطية هيك، هاي ديموضراطية».

فالأمر هنا لا يتعلق بمجرد ضحك من شذوذ أو انحراف ولحن في نطلق الكلمة الأجنبية (ديمقراطية)، وليس كذلك مجرد سخرية من معناها الرائج في منطقة الظل؛ بل إنه ضحك يقع في منطقة يتداخل فيها المفهوم - في أبعاده المعيارية - بالمفهوم ذاته في تطبيقاته المنحرفة والشاذة. ومن المثير للسخرية أنه «على الرغم من أن التقاليد والمعايير هي تبسيطات اعتباطية - فإننا لا يمكن أن نستغني عنها» في مثل هذه التجارب المجتمعية الهجينة.

ب - تداعيات المشهد الانتخابي:

وإذا كانت الديمقراطية - كما تمارس على الأرض - محل سخرية لاذعة من طرف عزمي بشارة، فإن أحد عناصر الفعل الديمقراطي - وهو الانتخابات - يتعرض، هو الآخر، لنقد لاذع من قبل عزمي بشارة في هذه الرواية.

فالحملة الانتخابية تحل على البلدة على شكل كرنفال، يشارك فيه كل أبناء البلدة لانتخاب المجلس البلدي كل خمس سنوات. والمفارقة هنا هي أن كل حملة انتخابية لابد أن تكون لها تداعيات على المواطن: «فإذا فازت الحمولة المعارضة

قامت إدارة بلديتها بفصل موظفي الحمولة السابقة، والعكس صحيح، إلى أن خلق نوعًا من توازن الفوضى انشقت فيه فروع من حمائل، وعقدت صفقات انتخابية لتوزيع الوظائف بعد الانتخابات مع حمائل أخرى».

ولئن كان العنصر الملموس في الممارسة السياسية في "منطقة الظل" هو الانتخابات البلدية- فإن طبيعة التنافس بين الفرقاء السياسيين لا ينبني على أساس المصلحة العامة للبلد، بل يقوم على منطلق مصالح فئوية ضيقة؛ لأن نتائج الانتخابات تتيح لهم السلطة الوحيدة في البلد، وتشمل ميزانيات ووظائف وتعيينات وإعفاءات ضريبية ووجاهة. باختصار، بعد أن استولت دولة الحاجز على المكان كله، فسحت لهم المجال للانشغال الخلاق في الصراع المحلي على البلديات الموزعة هنا وهناك. فما جدوى أن يدعي المنتخبون أنهم ينوبون عن الشعب في بلديات تابعة أصلًا للمحتل؟

ج- مفهوم "التسامح" المفترى عليه:

نال مفهوم "التسامح" حظه من السخرية اللاذعة من قبل عمر، فحين زار عمو صلاح، وهو كاتب من عينة الكتاب الجدد الذين ظهروا في دولة الحاجز- دار بينه وبين عمر حديث طويل في أمور متفرقة، منها دعوة الضيف نظيره عمر إلى ضرورة تشجيع التسامح بين الشعوب والانتماءات، رغم الاختلاف في المواقف الأخلاقية؛ وذلك لقطع الطريق على كل مظاهر التمييز العنصري.

غير أن عمر لم يوافق مخاطبه حول مفهومه الضيق عن التسامح، فكان رده كالتالي: «التسامح موقف استعلائي، فهو يشمل متسامِحا ومتسامَحا معه. لا يوجد انتماء تختاره يبرر التسامح، فمن أنت لتتسامح مع هويتي؟ ويصح التسامح بين أفكار ومواقف، ولكن ليس بين هويات وانتماءات، ففي هذا السياق يصبح التسامح تفوقًا».

هكذا نجد أن هذه الرواية تعيد قراءة ومراجعة الكثير من القيم المألوفة، ومن خلالها تسلّط الضوءَ على أمراضنا المزمنة وأعطابنا المتكررة وانتفاخنا الكاذب.

يجعلنا عزمي بشارة نحس خلالها بتفاهة بعض اليقينيات الموروثة، التي تتستر تحت المظاهر البراقة للمعاني المجردة، حيث يعمد إلى جعلها موضوعًا مثيرًا للضحك، منكرًا بذلك على أصحابها هذا الصنيع النفعي أحيانًا، والمتهافت أحيانًا أخرى.

هذا الانفصال بين الشعار والحقيقة هو السبيل المتاح للبطل في رحلة البحث عن الذات وتمييزها عن الآخرين، بتحويلهم إلى موضوع للتصوير الهجائي، الذي يؤدي في

النهاية إلى اغتصاب وتشويه واحتقار كل تلك القيم النبيلة في المجتمع الإنساني، وهذا هو الدرس البليغ الذي يسعى الروائي ليبرزه لنا في هذه الرواية من بدايتها إلى نهايتها.

فلا مراء من أن الكاتب يتأثر بما يعج به المجتمع الفلسطيني من مفارقات غريبة، ولذلك يعلن تمرده عليها، بأسلوب التعرية تارة، وبأسلوب التورية تارة أخرى، معبرًا عن ذلك الرفض، بأسلوبه الساخر مما يحدث في "منطقة الظل" (من عرب الداخل) على أمل تحقيق الممكن والمطلوب والسوي.

التوظيف الفني لبنية الضمير
في ديوان "أضواء الروح"

د. آمال يوسف سيد يوسف
استاذ مشارك جامعة الطائف

خالد مصباح حسن مظلوم، شاعر سوري، ولد عام 1940م في جبلة بسورية، وبعد أن أنهى تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي بدمشق حصل على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة 1963م، ثم عمل موظفًا في البنك الإسلامي للتنمية بجدة . ومن دواوينه الشعرية: قمم الحب (1981م)، أضواء الروح (1982م)، لاسلام مع السلاح (1983م)، الورود المتعالقة (1983م)، عاطفة الصداقة (1983م)، دموع وشموع (1983م)، أنتحب من الحب (1985م)، هياج الأحزان (1986)، وجوه مبتسمة (1986م)، طفل من سراييفو والصومال (1992م).

وأعماله الإبداعية الأخرى: خواطر أدبية (شعر ونثر)، أجنحة الحب (شعر ونثر).

ومن أعماله القصصية: سيمفونية الحب الحزين، أسطحة وأجنحة، النافذة البائسة، الفاجعة. ومن مؤلفاته: عواطف ممطرة، أنا والشعر، أغنيات من أعماق النفس، أبوة مبكرة، كلمات تحمل العالم. وقد فاز بالدرجة الثالثة في مسابقة نادي أبها الثقافية .

وفي هذه الدراسة سوف نتوقف عند ديوان "أضواء الروح" (1)؛ لنتناول ألوان التوظيف الفني لبنية الضمير، ودورها في تشكيل البنية الفنية للقصيدة، وذلك كنموذج لإبداع الشاعر خالد مصباح مظلوم.

مدخل:

الضمائر هي إحدى الأدوات التعبيرية التي تسهم في تشكيل البنية الفنية للقصيدة، وتعبر عن مكنون التجربة الإبداعية، حين تكشف عن أبعاد عالمها المتخيل وعناصر رؤيتها الشعرية ؛ فالنص الأدبي "كيان مؤلف من مفردات تتفاعل وتتصارع في داخله" (2)، وهذه الحركة الداخلية بين عناصر الكيان تتجلى في عملية الصياغة الفنية في التبادل الضمائري الذي به تتعدد الأصوات في القصيدة، وتتعدد تبعًا لذلك الرؤى والاتجاهات، وبهذا يتحقق للرؤية الشعرية طابع الشمولية، وللأداء الفني سمة الحركة والحيوية.

بل إن الضمائر تثير في القصيدة حركة أخرى جدلية بين الحضور والغياب،

فالضمير: "لا يستقل بالمعنى أبدًا، وإنما يقوم بأداء مهمته الإنتاجية عند حضور المرجع"(3)، فحضور الضمير وغياب المرجع يدفع المتلقي إلى التحليق في فضاء نصي يبحث فيه عن المدلول الغائب، وبتعدد احتمالات التفسير تغنى اللغة الشعرية، وتزداد قدرتها على الأداء.

وتتعدد ألوان الضمائر، وتختلف في نوعيتها؛ فمنها ما يشير إلى المتكلم، ومنها ما يشير إلى المخاطب، ومنها ما يشير إلى الغائب، كما أن منها ما يدل على المفرد، وما يدل على المثنى، وما يدل على الجمع، وحين يوظف الشاعر أي لون منها- فإن ذلك يرتبط بنوعية الرؤية في القصيدة، والدلالة الكلية العامة التي تنتظم أجزاءها العامة. وهكذا نجد أن التعامل مع الضمائر بكل تشكيلاتها المتعددة، ووظائفها المختلفة يدفع المتلقي إلى حركة إيجابية توازي حركة المبدع نفسه.

وحين ينوع الشاعر بين ألوان الضمائر المختلفة في توظيفه الفني لها في بنية القصيدة- فإنه ينوع أيضًا في طريقة أدائها، فيختار لونًا ضميريًا معينًا يعبر به عن أحد أبعاد رؤيته في موضع ما من مواضع القصيدة، ثم يعدل عنه إلى لون آخر؛ وذلك لغرض بلاغي يرتبط بأداء المعنى وجوهر الدلالة في هذه المنطقة من الصياغة التعبيرية.

وهذا اللون الفني يمتد بجذوره إلى تراثنا البلاغي، وقد عرف لدى الأقدمين باسم (الالتفات)، وكان كثير الدوران في مباحثهم ودراستهم البلاغية والنقدية، وعرفه ابن الأثير بقوله: "وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا، وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة؛ لأنه ينتقل فيه عن صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من غائب إلى حاضر، أو من فعل ماضٍ إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماضٍ، أو غير ذلك" (4).

فالدلالة العامة التي يدور حولها هذا اللون الأدائي هي: "التحول أو الانحراف الذي يحدث في مسار التعبير" (5)، ويناظر هذا المفهوم التراثي للالتفات مفهوم آخر، عرف في النقد الحديث باسم المخاطبة، وهو يعني: "الانتقال الفجائي أثناء الكلام إلى مخاطبة شخص أو شيء حاضر أو غائب"(6)، وهذه الفجائية هي التي تثير ذهن المتلقي، وتشحذ اهتمامه، وتربطه بجزئيات النص، في محاولة جاهدة لاستنطاق دلالاته.

ألوان التوظيف الفني لبنية (الضمير) في ديوان (أضواء الروح):

يتجلى التوظيف الفني لبنية (الضمير) في الديوان بارزًا قويًا؛ فالشاعر يستخدم الضمير بألوانه المتعددة؛ المتكلم والغائب

والمخاطب، ويراوح بين دلالته على الإفراد والتثنية والجمع، وسخر هذا النوع في خدمة الناتج الدلالي للقصيدة، وذلك على النحو التالي:

اللون الأول: (التبادل بين ضمائر المتكلم والغائب والمخاطب):

(1) التبادل بين ضمير الغائب وضمير المتكلم:

في قصيدة "كبرياء"(7) يبادل الشاعر بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، ويسهم التبادل بين الضمائر في الكشف عن الحالة الشعورية التي تسيطر على الشاعر، وهي حالة التمرد على خضوعه وضعفه أمام المحبوبة، والكف عن الحنين والشوق إلى ما يحقق له الكبرياء والعزة.

يقول الشاعر:

يظن بأني ألاقي المنونا

متى ما مضى عن دياري ضنينا

يظن سأبكي وأحرق لحمي

وأنهي وجودي وأصلى الجنونا

أجبه بأني قوي جلود

أقاوم حزني ولن أستكينا

هو الحب في مقلتي مثل نحلي رفرف يقرو الشذى والغصونا

أعيش بعالم بؤسي سعيدا وأرفض أحيا الغرام المهينا

إذا الحب قيد، أطلق روحي لعالم عز يقر العيونا.

تبرز الضمائر على سطح الأداء الفني عبر امتداد القصيدة، وتتضح من البداية، فنرى ضمير الغائب (يظن - مضى - أجبه)، وضمير المتكلم (ألاقي- دياري...)، فالمواجهة بين الطرفين تصدرت البيت الأول، وقد أراد الشاعر إحكام المواجهة بين الطرفين، وذلك من خلال الضمائر المنفصلة والمتصلة، من ضمير المتكلم (الياء)، وضمير الغائب (الهاء)، والضمير المستتر.

بل إنه أشار إلى تكافؤ عوامل الصراع، فالبغض من الطرف الأول قابله التمرد والاستعلاء من الطرف الثاني، وبهذا يظل الصراع ممتدًا في بقية الأبيات، ولكن الشاعر ينوع حركة الصراع، حيث تترجح كفة أحد الطرفين في مواجهة الطرف الآخر، وتبعًا

للتحول في مسار الصراع يوجه الشاعر توظيف الضمائر؛ لتوازي هذه الحركة، فنرى في البداية ظهور ضمير الغائب مع ضمير المتكلم على السطح، وذلك في الأبيات الثلاثة الأولى، ثم نجد بعد ذلك بروز ضمير المتكلم على سطح الأداء، بينما يعمل ضمير الغائب على المستوى العميق؛ حيث يؤثر الشاعر العدول عن بروز ضمير الغائب على سطح الأداء الفني إلى بروز ضمير المتكلم، ولعل السر في ذلك يرجع إلى رغبة الشاعر في سيطرة ضمير المتكلم على جو الصراع؛ ليؤكد- بذلك- موقفه حين رأى أن إخلاصه في حبه سوف يوقعه في الذل والهوان، ويقيد حريته، فأثار ذلك في نفسه مشاعر التمرد والبغض، والتي اتضحت في الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم (أقاوم - أرفض...)، فهو يرفض الحب مع الذل والقيد، ويعيش البؤس سعيدًا، ولا يقبل الهوان والقيد، وبهذا نجد أن ضمير المتكلم قد أمد القصيدة بقوة الإقناع(8).

وهكذا وجدنا عدولًا من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ليبقى وحده بارزًا، وبذلك تصير الذات أقوى، ويصير لها حضورًا بارزًا قويًا، وقد برزت الضمائر على ثلاث مراحل، تشكل في مجموعها حركة الصراع منذ بداية القصيدة إلى نهايتها؛ فالمرحلة الأولى هي مرحلة المواجهة بين الطرفين (يظن- ألاقي) (يظن - سأبكي)، والمرحلة الثانية هي مرحلة استبداد وطغيان ضمير الغائب- المحبوبة- (ما مضى ضنينا)، والمرحلة الثالثة يسود فيها ضمير المتكلم (بأني- أقاوم- حزني- أرفض- أحيا...).

وقد نجح التبادل الضمائري- هنا - في بث حركة نشطة، زادت فعاليتها بتركيز مراحل الصراع كاملة في المقطع الأخير، فأحدث توترًا كبيرًا في نفس المتلقي، أشعل شرارة الانتظار والترقب في داخله، حتى إذا وصلت إلى عنفوانها، هدأت وخمدت بعودة ضمير المتكلم للبروز في النهاية قويًا واضحًا، لا ينازعه في الحضور أحد، وانتهاء الصراع لصالح الذات التي بدأت تسترد عزتها، وترفض الذل.

ولاشك أن فاعلية التبادل الضمائري ترتبط "بطبيعة الموضوع الذي يتناوله الشاعر، بأن يكون مشتملًا على مركب "نام" أو "بسيط"، فيه قدر من النمو، له إطاره المكاني والزماني، ويعكس نوعية الإحساس الذي يبوح به الشاعر"(9)، فطبيعة الرؤية الشعرية في القصيدة السابقة تقوم في ذاتها على الصراع الذي ينمو درجة فدرجة، حتى يصل إلى ذروته، ثم ينحل ويهدأ، حين يصل إلى لحظة الحسم بين الطرفين في إطاره المكاني، ويكشف بالتالي عن نوعية المشاعر والأفكار المسيطرة على كل طرف في كل مرحلة.

(2) التبادل بين ضمير الغائب وضمير المخاطب:

وتزداد القيمة الفنية للضمائر حينما توظف في خلق نسيج درامي مشحون بالصراع، تبرز فيه كأطراف لهذا الصراع، ويتجلى ذلك في قصيدة "أجمل جنة في الأرض"(10).

يقول الشاعر:

حي "القطيف" مكان أجمل
جنة في الأرض واذكر سحرها المعطاء
حي "القديح" فإنها
قلب لها أشداؤها
تتصدر الأجواء
فحقولها طالت
بكل مجدل من شعر
نخل لا يمل سخاء
العشب فيها خير ألبسته لنا
يهوى الذي يرتادها العلياء.

يعبر الشاعر عن حبه وارتباطه بهذا المكان (القطيف) الذي يموج بالجمال والحركة؛ فالأبيات- هنا- بوح ذاتي اعترافي بمشاعره تجاه هذا المكان الذي يحن إليه ويزوره، والشاعر في هذا البوح جرد من نفسه شخصًا آخر يخاطبه، ويبثه حنينه وأشواقه وآلامه؛ فالتجريد "إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك لا المخاطب"(11)، ثم عدل عن الخطاب إلى ضمير الغائب، وهذا التنويع في الأداء بين المخاطب والغائب ينطوي على إثارة نفسية تتعلق بالمتلقي، وذلك التحديد الزمني والمكاني بالجمل الاسمية دال على حاضر الحدث وآنيته، وعلى تواصل مثوله في ذهن الشاعر .

وقد آثر الشاعر أن يستخدم ضمير المخاطب في البيت الأول (حي- اذكر)، مخاطبًا نفسه، ثم آثر أن يستخدم الغائب في البيت نفسه (سحرها)، ثم آثر العدول مرة أخرى إلى استخدام ضمير المخاطب (حي)، وهو استخدام مناسب لحضور الحدث، واستمرار مثوله من جهة كون الضمير نجوى داخلية هامسة، ولكن ما لبث أن عدل عن هذا الضمير إلى ضمير الغائب (فإنها – لها – أشداؤها – فحقولها...)، وكأنه يحدث شخصًا آخر، عاكسًا بذلك مدى إحجامه عن إلحاق صفتي الضعف أو الهوان بنفسه، اللتين يلائمهما ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم.

(3) التبادل بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب:

ويتجلى ذلك في قصيدة (فرق العمر فرقنا) (12)، وفيها يبادل الشاعر بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، ويمثل ضمير المتكلم صوت الحق الذي ظُلم، وتعرض للنسيان والهجران من المجبوبة، ولذا فهو

يدخل في هذا الصراع دفاعًا عن نفسه، ومحاولة استعادة وصال المحبوبة، أما ضمير المخاطب فيمثل صوت الظالم الذي ظلمه (المحبوبة). يقول الشاعر:

يمضي الزمان وحاجاتي بلا شبع تسلو
الحبيبة عهدي لا تعي ولعي
أحتاج روحًا تغذيني برحمتها
والشعر يشدو ولكن دون مستمع
يا عذبة الروح إني حلم منتظر يوم اللقاء
بصبر صادق الورع
هل تشعلين المنى من بعد أن خمدت إني تعبت من
الأشواق والضَرع
جودي علَيَّ
قليلًا لو بأي ندى
فالعمر يمضي
وقلبي غير منتفع
رقي علي أيا شمس بدون سنا يازيجة لم تكن من أجل ذي
البدع
عودي إلى فسيف
الجهل فرقنا والعلم أن
أسلك العليا وأنت
معي
دعي الحياة تعانق ما
يطيب لها فالغم
مقترب من كل
ممتنع
رحماكِ أنتِ، فلا شيئا
يشط بنا عن بعضنا،
ولنحارب كل مبتدع.

يظهر ضمير المخاطبة المؤنثة مع الأفعال (جودي- رقي- عودي- دعي- رحماكِ)، وهذه الأفعال توحي بقسوة المحبوبة وشدتها، ولذلك يطلب منها أن تترفق به، ويتوسل إليها أن تعود إلى سابق عهدها معه، أما ضمير المتكلم فقد جاء مع الشاعر؛ ليوحي بحالة الضعف أمام قسوة المحبوبة، وهكذا بادل الشاعر بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب للإيحاء بتناقض الطرفين؛ فأحدهما يبني، والآخر يهدم، ولكن الشاعر لا يعدم الأمل في عودة المحبوبة؛ ولذلك يختم القصيدة قائلًا:

روحي فداؤكِ فلترضي بزيجتنا
ولنجمع ولنشبع من المتع.

وهنا آثر الشاعر التعبير بضمير الجمع (نا)؛ ليتناسب مع أمنياته في أن يتحقق الوفاق بينهما بعودة المحبوبة حيث يصيران ذاتًا واحدة، وهكذا يؤكد الشاعر للمحبوبة

عمق عطائه، وحبه وإخلاصه، ورغبته في عودة المحبوبة، رغم نقض المحبوبة للعهد، ونسيانها له .

(4) التبادل بين الضمائر الثلاثة (المتكلم - الغائب - المخاطب):

وقد يوظف التبادل الضمائري للتعبير عن تعدد الأصوات في القصيدة، وتبعًا لذلك تتعدد الرؤى والاتجاهات، والشا يوظف ذلك في شكل حواري، يتمكن ن خلاله من النفاذ إلى أعماق كل شخصية وسبر دواخلها، والبوح بمكنون مشاعرها وأفكارها، ويظهر هذا اللون الأدائي في قول الشاعر (13):

قد قيل تسأل عني!!
ابن يعذب قلبي
ويستبد بوهني
إنني أشبه حبي
إليك بابن مني
أقصته أم عني
بعد الطلاق المضني
فعاش مثل يتيم
وليس يعلم أني
أبوه إن لاقاني
أضمه لحضني
جافاني يفقأ عيني
يقول: (ابعد عني
غريب أنت ماذا
يا شخص ترجو مني؟)
غريب عن ودادي
وليدي نور عيني
فأمضي في انكسار
ودمعي يغمر جفني.

تقيم القصيدة حوارًا بين الشاعر وطفل يشبه ابنه، ويوظف الشاعر التبادل الضمائري؛ ليفيد به تعدد الأصوات في القصيدة، وتبعًا لذلك تعدد رؤاها ومواقعها، واختلاف نوعية المشاعر من طرف لآخر، فنرى ضمير المتكلم الذي يمثل صوت الراوي (الشاعر)، وهو يوجه سؤاله إلى الطفل، ثم يعدل الشاعر إلى ضمير المتكلم "الراوي" (قلبي- بوهني- حبي- مني)، حيث يعود صوت الراوي؛ ليؤكد من خلاله إحساسه بالحزن لبعد ابنه عنه، والذي ذكره هذا الطفل به، ثم يعدل عن ضمير المتكلم إلى الغائب؛ ليؤكد من خلاله حزنه لفقد طفله: (أقصته- أبوه- أضمه ...). فقد جافاه ابنه، وذلك بتحريض من أمه بعد الطلاق، فكلما اقترب منه ليأخذه في حضنه يبتعد عنه ويستنكره، وهكذا عبر الشاعر بضمير الغائب عن سبب الأزمة التي يعاني منها الشاعر- بعد ابنه عنه وشعوره بالأسى والحزن لذلك-، لكنه يعدل في النهاية إلى ضمير المتكلم،

حيث يرتفع صوت الراوي؛ ليؤكد أنه يستعيض بحب هذا الطفل الغريب عن حب ابنه الحقيقي الذي جافاه، حيث يرى أن هذا الطفل أقرب إليه من طفله الذي جافاه.

وهكذا نجح التبادل الضمائري في أن (يمكن الشاعر من أن يكشف للمتلقي عن الجوانب المختلفة للتجربة الشعرية التي يتناولها؛ إذ يمنحه التنقل أو التبادل حرية الحركة فيها ومرونة أدائها)(14)، فالذات المحاورة تحمل مشاعر الحب لهذا الطفل الغريب عنه، ومشاعر الحنين لابنه الذي جافاه وعقَّه، وعاش كاليتيم، لكنه حاول أن يجد العوض عن هذا الابن العاق بحب هذا الطفل الغريب.

اللون الثاني: (التبادل بين ضمائر المفرد والجمع):

في قصائد أخرى ينحو الشاعر- في التوظيف الفني للتبادل الضمائري- نحوًا جديدًا؛ حين يبادل بين ضمائر المفرد والجمع، ويرتبط هذا النوع بنوعية الرؤية الشعرية في القصيدة، والحالة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر؛ فالقيمة الفنية لا تتحقق إلا إذا تناغم وانسجم الأداء الوظيفي للصيغة المستخدمة مع الدلالة المعبر عنها، ومن القصائد التي يتجلى فيها فنية هذا الأداء قصيدة (اكتشاف) (15)، والذي يعدل فيها الشاعر عن ضمير المفرد إلى الجمع، ثم إلى المفرد لضرورة فنية، تتمثل في الكشف عن مفارقة بين حالين أو موقفين.

يقول الشاعر:

قد مر بي لم يلتفت
هو عاشق غيري أنا
لو عاش لي وحدي إذًا تم الهنا
وتمازجت وديانا وجبالنا.

عبر الشاعر عن لحظة نفسية شديدة الوقع، عظيمة الأثر عليه بعد أن أحدثت لديه هزة نفسية في مشاعره، وصدمته صدمة عنيفة، حين اكتشف أن هذا المحبوب قد أشاح بوجهه عنه، وقد بدأ بالتعبير عن هذه اللحظة بضمير المفرد، الذي يعبر عن حالة الانفصال بينهما، وجاء ضمير الغائب المفرد في قوله: (مر- لم يلتفت- هو- لو عاش)، ويوحي ضمير الغائب بهذا التحول لما يفيده من العمومية في الحكم(16)، ثم جاء ضمير المتكلم المفرد في قوله: (بي- غيري- أنا- لي)، ثم بدأ يجول بخياله، ويعبر عن حلمه في عودتهما وتمازجهما، وهنا عبر بضمير الجمع (ودياننا- جبالنا...)، ثم يتابع بخياله ما يمكن أن يتحقق له بعودة المحبوب:

لو عاش لي تنمو زهور السيسبان ببيتنا
ويسيل ينبوع الأمان بقلبنا
لو عاش لي تم الكمال لروحنا.

وقد كشف ضمير الجماعة (نا) عن حلمه في التمازج والاندماج مع المحبوب، وفي كل جملة يكشف عن سعادة حقيقية، تبدو ملامحها في: (تنمو زهور السيسبان- يسيل ينبوع الأمان ...)، وقد عبر الشاعر عن مظاهر هذه السعادة إذا عاد إليه المحبوب بالذات الجماعية (بيننا- قلبنا- روحنا)، لا الذات المفردة، لكنه يكتشف أن كل ذلك مجرد أماني يتمناها، لا وجود لها في الواقع، وهنا أفاق من حلمه، وبدأ يتحدث بالذات المفردة قائلًا:

لكنه ما عاش لي

ما هام بي ما استحسنا

لو كان لي شكل جميل كان عندي استوطنا

لو كان لي المال الوفير لراقه مني الغنى

لكنه شيء وإني غيره .. قد صدني واستهجنا

ما كنت أعرف أنني مطفا السنا

ما كنت أعرف أن أصير بلا منى

ما كنت أعرف كل هذا ... إنما

من بعد أن أيقنت آثرت الفنا.

وهكذا تغير الحال وتبددت السعادة، وانفصلت هذه الوحدة التي كان يتمنى أن تكون بينهما، وأصبحا ذاتين لا ذاتًا واحدة، ولذلك عبر الشاعر بضمير المفرد الغائب مرة أخرى: (ما عاش- ما هام- ما استحسنا- لراقه- لكنه- استهجنا)، والمفرد المتكلم: (لي- بي- عندي- مني- أعرف- أحسب- أصير- أيقنت)، وفي ضوء هذا نجد انسجامًا بين التوظيف الفني وبين الدلالة المستوحاة من النص؛ فالتغاير من حالة التوحد والامتزاج، التي صارا فيها ذاتًا واحدة لا ذاتين- انسجم مع العدول من ضمير الجمع إلى ضمير المفرد، وعلى ذلك فالغرض الفني الذي يتحقق من وراء العدول عن الجمع إلى المفرد إلى الجمع (لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعبًا كثيرة لا تنحصر)(17).

وهكذا تبين لنا أن توظيف كل صيغة ضميرية في موضع ما من مواضع القصيدة- يرتبط بشكل عميق بالمعنى والدلالة التي توحي بهما الصياغة التعبيرية في هذا الموضع، يضاف إلى ذلك أن إيثار الشاعر للصيغة الذاتية يرجع إلى كونها أكثر قوة؛ (لأنها مترجمة عن الحس الباطني)(18)، فهي تسبر دواخل النفس وتستوطن خفاياها، والشاعر أراد فيها الكشف عن اللحظة الشعورية التي ارتد فيها إلى الماضي، الذي تمنى لو كان أفضل مما كان عليه: (لو كان لي شكل.. لو كان لي مال)، ويحاول الهروب من اللحظة الحاضرة التي تؤرقه، وتثير

مشاعر الضعف والعجز بداخله، والتي جعلت المحبوبة تنفر منه، وتتركه.

ومن هنا تبين لنا أن العدول في عملية الصياغة الفنية للتجربة الشعرية من أسلوب إلى أسلوب، أومن صيغة إلى صيغة أو من ضمير إلى ضمير يحقق فائدتين؛ إحداهما عامة، تتمثل في جذب المتلقي إلى النص الأدبي، وإثارة انتباهه إلى التفاعل والتجاوب مع القصيدة، ومحاولة استنطاق دلالاتها، والثانية خاصة، وتتمثل فيما يثيره هذا الانحراف عن المألوف أو التغير في النسق التعبيري من دلالات وإيحاءات ينبثق عنها النص الشعري، وترتبط بنوعية الرؤية ونوعية المشاعر والأفكار التي تعبر عنها؛ وذلك لأن (الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد) (19)، وتتوقف درجة إثارة المتلقي على مدى الحركة التي يثيرها هذا التبادل الضمائري في القصيدة، وهذه الحركة قد تكون محدودة، مسطحة؛ لكون التجربة تعبر تعبيرًا مباشرًا، وقد تكون نامية نشطة؛ لتوظيفها في بناء حي نامٍ ومتفاعل.

الهوامش:

(1) خالد مصباح مظلوم: أضواء الروح، دار الندوة الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ - 1990م.

(2) د.حسن البنداري: تحليل النص الأدبي (دراسات نقدية في الأجناس الأدبية)، الأنجلو، 2001م، ص10.

(3) د. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، 1987م، ص 124.

(4) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، تحقيق: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، نهضة مصر.

(5) د. حسن طبل: دراسات في علمي المعاني والبديع، الزهراء 1995م، ص65.

(6) مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، 1984م، ص58.

(7) أضواء الروح، ص284.

(8) د.حسن البنداري: تجليات الإبداع الأدبي، الأنجلو، ط1، 2002م، ص89.

(9) السابق، ص92.

(10) أضواء الروح، ص232.

(11) ابن الأثير، مرجع سابق، ج1، ص 423.

(12) أضواء الروح، ص298.

(13) السابق، ص302.

(14) د.حسن البنداري، مرجع سابق، ص121.

(15) أضواء الروح، ص290.

(16) د. حسن البنداري، مرجع سابق، ص78.

(17) ابن الأثير، مرجع سابق، ص137.

(18) د. حسن البنداري، السابق، ص115.

(19) الزمخشري: أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1404 هـ - 1984م، ص10.

الشعرية المغايرة وبلاغة المفارقة في "ضد رغبتي" لأحمد المريخي

د. شعيب خلف
ناقد من مصر

كثيرة هي مجموعة الدواوين التي صدرت في الأعوام الأخيرة، والتي صنفت داخل نطاق قصيدة الحداثة التي عرفت اصطلاحًا بقصيدة النثر. وفي البداية وقبل أن أستمر في تكملة حديثي، يجب أن أسجل مرور هذين المصطلحين (الحداثة/ قصيدة النثر) ضمن مصطلحات أدبية عديدة، يمر عليها الإبداع الحديث دون أن يكون لها تقنين محدد، أو اتفاق بين المشتغلين بها، أو حتى توفيق من المبدعين والمنظرين على حد سواء في صياغة المصطلح، ولما كان ذلك كذلك وبحكم عدم التقنين والتحديد، والبعد عن صحة الصياغة، كانت الفرصة سانحة لدى بعض المبدعين أن يكتبوا ويسموا، فتحولت معهم كثير من النصوص إلى لعبة، وليس المقصود من تحول النصوص إلى لعبة تجاهل لظاهرة اللعبة التي ساهمت فيها كل العلوم الإنسانية، سواء علم نفس (بياجيه)، أو فلسفة (دريدا)، أو تربية (كايوا)، أو علم جمال (جادمار)، ناهيك عن دور (دي سوسير) و (فنجنشتين)، اللذين كان لهما دور كبير في اتخاذ ظاهرة اللعبة مكانها في الفكر الإنساني، من خلال ما تسرب من مفاهيمها في مجال السياسة، والاقتصاد والحاسوب، وغيرها. لكن القصد الأساسي من وراء اللعب، هو ملاحقة العجائبي والغرائبي والمدهش، لدرجة توحي لك بأنك تستطيع القول: إن هذا الأمر يدخل في نطاق الهذيان، لقد انقضى المعنى، ولا يمكن أن يعود لا من خلال المبدع، ولا النص، ولا المتلقي، الذي يعول عليه كثيرًا في هذه المسألة؛ لأنه استخف به كما استخف بالنص وباللغة وعاء الكتابة. وأنا- كقارئ- لست ضد التجريب، بجميع صوره وأشكاله ومسمياته، لست ضد قصيدة البياض، أو اللغة، أو الرسم، أو التصوير، أو أي شكل، ولكن مع العمل الذي يملك صاحبه أدواته؛ لكي يكون مقنعًا قادرًا على أن يقول، أو يجعلك تقول، أي: يحفزك للإنتاج الموازي من خلال ما قرأت. المعنى لا

يموت، المعنى ضمير ظاهر ومستتر، محجوب في لحظة، وظاهر في لحظات حسب النص، وحسب المتلقي، وحسب المبدع، وحين يموت المعنى من الشاعر، فمعنى ذلك أنه لم يستطع أن يعيش مع اللغة أو يتعايش معها، لم يستطع أن يعود بها إلى لحظة التدفق الأولي عند المنبع قبل أن يعلق بها ما يعلق أثناء الجريان ومسيرة الحركة، وهو الأمر الذي من خلاله يُفقد المعنى قبل أن تصل إلى المصب، بعد أن استبد بها الكثير من عوالق الحقيقة والعقل والشعور والمعرفة... وغيرها، مما يخرجها من حالتها الأولى.

في كثير مما تخرجه المطابع الآن، عدد كبير من الدواوين الذي يتخذ من قصيدة النثر شكلًا وصياغة؛ لكن القليل من هذا العدد الكبير ما يضيف لقصيدة النثر الجادة، ويمتلك أصحابه أدواتهم، ويخرجون فنًّا مقننًا عن فهم ويقين، وعدد آخر يكتب قصيدة النثر متحولًا عن قصيدة التفعيلة؛ لأنه يؤمن تمامًا- ومن وجهة نظره وقراءته للمستقبل- أنها المستقبل، فلماذا لا يكتب للمستقبل، وهناك عدد من الشعراء ممن يكتبون هذه القصيدة، يكتبون مغازلة لنقاد الحداثة، يكتبون إبداعًا مفصلًا على مناهج نقدية حداثية. هناك ترجمة لتنظيرات جاهزة، يتلقفها بعض المبدعين وينسجون على منوالها أشعارهم، فيسبق النقد الإبداع من خلال ما وجد من صكوك جاهزة لمنظري الحداثة وما بعدها، فنرى في كثير من هذه النصوص غياب الدلالة غيابًا كاملًا، وأي دلالة تنتج عن موضوع غائب. إن الموضوع هو الشفرة الرئيسة لتتبع المسارات الدلالية، فنرى شعرًا متحررًا من المعنى، ولا يمكن أن ينتج من قبل جميع الأطراف (النص/ المبدع/ المتلقي)؛ لأن القصيدة خرجت تبحث عن المطلق، فتخلت عن الوسائط الأساسية للتوصيل (لغة/ بلاغة...)، فظهر ما يعرف بتأجيل المعنى أو إرجائه، من خلال تقنيات اللعب والمراوغة، وهذه المراوغة أو التأجيل أو الإرجاء نوع من التشتت الدلالي الذي نراه واضحًا جليًّا في كثير من قصائد النثر التي يدعي أصحابها أنهم يكتبون نثرًا. وهذا الأمر على وعي به كثير من النقاد الجادين منذ فترة طويلة، من ذلك مثلًا ما أثارته مجلة الناقد، وفي أعداد متفرقة ما بين سنتي 1988/ 1989، فقد أثارت موضوعًا غاية في الأهمية أسمته «محنة الشعر العربي الحديث». واستفتت المجلة حول موضوع انقضاء المعنى في الشعر، وهذا يدل على أهمية الموضوع وتفشيه في الفترة الأخيرة. والأمر ذاته فعلته أخبار الأدب في

(1994)، حينما طرحت عنوان: الشعر العربي إلى أين؟ وجمع الحوار عددًا من شعراء السبعينيات، أمثال: عبد المنعم رمضان (ع 30/ 31 – 6/ 13 فبراير 1994)، وسيف الرحبي (ع 32/ 20 فبراير 1994)، وحلمي سالم (ع 33/ 27 فبراير 1994)، ومنير البرغوثي (ع 37 / 27 مارس 1994)، وأمجد ريان (ع41/ 24 أبريل 1994)، وعزت الطيري (ع42 / 8مايو 1994)، ورفعت سلام (ع 44/ 15 مايو1994)، وإبراهيم أبو سنة (ع57/ 14أغسطس 1994)، ومحمد مهران السيد (ع 62 / 18 سبتمبر 1994)، ومحمد بنيس (ع 64/ 2أكتوبر 1994)... وآخرين، وتوزعت الآراء حول موضوعات كثيرة في القصيدة العربية، ومنها قصيدة النثر التي تباينت الآراء حولها بين مؤيد ومشجع، كما كان حوار أدونيس مع جمال الغيطاني (ع19 يونيو 1994): "فالتعبير شعريًا بما اصطلحنا على تسميته بقصيدة النثر – أمر لا عودة عنه، فهو ليس جزءًا من أشكالنا الشعرية وحسب، وإنما هو كذلك جزء من لغتنا الشعرية ذاتها"، ثم عاود أدونيس في 17 مارس 1994 من أخبار الأدب مع خالد سالم من مدريد، وقال: "كنت أول من شجع قصيدة النثر، لكنها الآن مضطربة ولا هوية لها"، ووقف صبري حافظ موقفًا متأرجحًا معللًا ذلك بأن "قصيدة النثر بدأت في الانتشار على النطاق الواسع في عقد الثمانينيات، وأدت هذه المرحلة لأمرين: أن جيل الثمانينيات لم يدر حوارًا كافيًا مع الظاهرة الشعرية التي سبقته، ثانيًا: لم يخلق جسرًا نقديًا يعبر عليه"، كما استجاب عدد كبير من الشعراء والنقاد والقراء، واستجابوا للردود.

إن القصيدة الحديثة أصابها ما أصابها من الصعوبات التي وقفت في طريقها، كان أشدها صعوبة ووعورة ما جاء من أصحابها أنفسهم، فبعض النماذج لم تستطع الفكاك من النمطية والسهولة والبساطة، والبعض الثاني جذبته السريالية والصدامية والغرائبية، والبعض الثالث مازال يعيش بين جنبات البلاغة التقليدية وعلاقاتها النمطية، والبعض الرابع وقع في فخ التطويل، كما وقع فريق في شرك الاختزال، ولم يخرج البعض من سردية النثر ونسي أنه يكتب قصيدة شعرية، فطارده (زمن سرد) النثر دون أن يدري، فظل يكتب نثرًا دون أن يصل لقصيدة النثر، وأما ما جاء من المقربين المنظرين فكان في أغلبه تأكيد وتثبيت للوضع الراهن، ولو أحسن هؤلاء وهؤلاء التقديم (المبدعون والمنظرون) لكان الأمر هينًا مع المناوئين. لقد صرح بعض المبدعين

بالقطيعة التامة مع التراث، وذهب المنظرون يبحثون عن مرجعية غربية لها تتكئ عليها، مما جعلنا حتى الآن حيارى بين تذبذب المصطلح، وضياع المرجعية التي نتجت عن التورط بتصريح القطيعة.

رأينا كيف حسمت قصيدة التفعيلة معركتها مع القصيدة العمودية في وقت قصير، واستطاعت أن تقدم نفسها- وللأبد- دون رجعة، ليس القصد استمرارها دون رجعة، لكن أقصد تقديم نفسها؛ لكن الأمد طال على قصيدة النثر دون أن تقدم نفسها بشكل صحيح، أو على الأقل دون أن تشعر الآخرين بأنها قادرة على الحلول محل سابقتها، كما حلت سابقتها محل قصيدة عاشت أكثر من ألف وخمسمائة سنة- وهي أحق بهذا التقديم- تنظيرًا وضبطًا لأدواتها.

على الرغم مما أشاعه البعض من أن القصيدة الحديثة صممت برنامجًا للقطيعة مع البلاغة المعيارية ذات المرجعية المعروفة- إلا أننا نجد هذا الكلام ليس صحيحًا تمامًا، ويفتقد للدقة المنهجية، فالخروج وكسر المرجعية مع البلاغة المعيارية ليس معناه الخروج تمامًا على الأنساق البلاغية الموروثة، نعم هناك بلاغة خاصة لا تنكر، لكن لها مرجعيتها مع السابق، أو كما ردد أدونيس أكثر من مرة، بأن الاختلاف المفرط عن تراث اللغة التي يكتب بها الشاعر، هو الموت أي التبخر كالدخان والائتلاف المفرط هو الموت أيضًا. إن البلاغة الخاصة هذه لها نسقها الذي يقوم على الممكن، حيث كل الصور متاحة للاستخدام قابلة للتوظيف. إن الصورة المجازية في القصيدة الحديثة تنتمي لمعجم لا ينتهي من المفردات والأنساق اللغوية التي تستطيع أن تكون شجرة دلالية تمتاز بالمرونة، والتوليد غير المتناهي للعلاقات والأنساق الدلالية. ليست هناك صورة رديئة أو تشبيه بعيد أو استعارة رديئة أو أن وجه الشبه هنا بعيد وغير ممكن، كل شيء ممكن أن يكون مشبهًا ومشبهًا به مهما كان هناك وجه شبه قريب أو بعيد أو غير موجود أساسًا، وأخذت الاستعارة أبعادًا دلالية تبحث في جوانب تجسيدها أو تشخيصها أو ما تشير به إلى إيحاءات مختلفة طبقًا لأهمية الأبعاد الدلالية والنحوية. نطرح سؤالًا ربما طرح كثيرًا من قبل؛ لكنني أردت أن أعيد طرحه هنا، وهو: ما جدوى التحديث إذا كان ذلك مقصورًا

على نخبة معينة؟ والمجتمع رافض أو منعزل أو بعيد عن المشروع التحديثي، سواء أكان ذلك بإرادته أو قصرًا في زمن أصبحت فيه الثقافة عامة والحركة الشعرية خاصة نوعًا من الترف.

في هذه السطور سنجول مع قصيدة مغايرة تنتمي لهذا الجيل الذي يحتاج إلى نظرة جادة لقراءته، دون الاعتماد على الصكوك الجاهزة، أو التعامل مع الجميع بمنطق الواحد. فحين تقرأ ديوان أحمد المريخي (ضد رغبتي) تجد شعرية مغايرة، ليست مجرد استنساخ لقصيدة أخرى وافدة، ولا تقوم بتدشين خطاب القطيعة مع التراث السابق عليها، كما أنها تمتلك فعل الخروج والتجاوز، دون أن تقوم على قاعدة المحو والابتداء، ولا تتزين بأزياء ملَّها أصحابها، فخلعوها، ورموا بها على قارعة الطريق، ولا تعلي من نبرة الصراخ التي نراها غالبًا ما تصاحب منظري الحداثة، من هنا يجب أن تبحث لها عن قراءة تخرج منها، تكشف دون أن تحجب. يجب أن يتخلص القارئ من الأحكام المعيارية الخارجية، ويترك للقصيدة حرية إنتاج مقاييسها، من داخلها، في هذه اللحظة تكون القصيدة وكأنها هي التي تطلق الحكم على نفسها، وما دور القارئ أو الناقد سوى اكتشاف تلك الأحكام والمقاييس.

لم أكن مبالغًا حين افتتحت الكلام عن هذا الديوان بهذا الشكل؛ لما رأيته في كثير من نصوصه من امتلاك للرؤية، وترك لما اندس من التراث- في جنباته- يخرج دون خوف، بل منحه صاحبه حرية الحركة دون أن يتلصص عليه ماسكًا بتلابيبه صارخًا: (من رمى علي بهذا).

الديوان يضم ثلاث مجموعات شعرية، كل مجموعة تضم حالات شعرية متوازية متناسقة فيما بينها من ناحية، ومتناسقة مع دلالة الديوان وتوجهه من ناحية أخرى، أضف إلى ما تقدم أن كل مجموعة كتبت في فترة زمنية تتداخل معها المجموعة الثانية في فترتها، مع وعي شديد لهذا الأمر من قبل الشاعر، ومن خلال تنسيقه لديوانه، لأجل ذلك- قلت ما قلته في البداية. من هنا كان الديوان يحمل تجربة كلية ذات دلالة، قادرة على إقامة حوار نقدي تجاهها.

من العنوان تطالعك المفارقة بدلالتها (ضد رغبتي)، عنوان دال تتكون بنيته

النحوية من مضاف ومضاف إليه، مع إضافة ياء المتكلم، في هذا العنوان وفي قصائد الديوان يجب لفت الانتباه للحضور العارم للمتكلم، والذي يظهر منذ البداية من خلال الإضافة إلى "ياء" المتكلم التي تشكل ظاهرة أسلوبية تستحق الوقوف عليها، لكنني سأوضح بعد ذلك أن ياء المتكلم، والتي تبرز (الأنا الشاعرة) خلالها، أقول: ليس شرطًا أن تكون (أنا الشاعر) هي المحور الأساسي الذي يدور حوله النص، بل يمكن أن تكون الأنا هنا (أنا) مغايرة.

لو عدنا إلى الياء فإننا نعرفها على المستوى الصوتي اللغوي أنها من الحروف المجهورة الرخوة، أما على المستوى الدلالي فإن حضور المتكلم في النص عبر حرف مجهور رخو، فيه دلالة الاحتياج إلى الآخر لإتمام الدلالة. فياء المتكلم كما رأينا حرف وإن احتوى على مضمون، فهو يحتاج بالتأكيد إلى غيره لإنتاج المعنى، فالحرف لا يوحي بمعنى منفرد. وإضافة المسند هنا إلى الياء، أخذ أهميته على المستوى الفني بعد حذف المسند إليه، وهناك وظيفة أخرى دلالية لياء المتكلم حين أضيفت لنكرة، وهي (رغبة)، فخلصتها من تنكيرها ومنحتها التعريف، بمعنى أن الرغبة هذه أصبحت محصورة على ياء المتكلم، مقصورة عليها. والدلالة الثانية لإضافة ياء المتكلم إلى المسند- تلك العلاقة بالمسند إليه المحذوف، والإسناد والإضافة يوحيان أن الرغبة وياء المتكلم يلتقيان في مكان واحد ويعيشان جنبًا إلى جنب، ولو بحثنا خلف دلالة الإضافة نجدها لا تقتصر فقط على التعريف والقصر كما أسلفنا، ولكن تعيد النظر في دلالة الحضور / الغياب للمتكلم في النص. لكننا نعود إلى المسند إليه المحذوف لنبحث عنه، فما هو الشيء الذي يحكي خطاب الأنا؟ إنه ضد رغبتها، سنترك الأمر لما تبوح به دلالة الديوان.

في الإهداء الذي يتلو العنوان، **يقول الشاعر:**

آلو

يا أصدقائي

الذين أحبهم

كما أحبتني أمي

آلووووه.

جاء الإهداء هنا على هيئة نداء، والنداء هنا يحمل معنى الاستغاثة التي تطلب من ينجد ويغيث، أو يلبي الطلب، كما جاء حاملًا للمفارقة من خلال خطاب الغياب/ الحضور الذي تحقق عن طريق لغة الهاتف التي تحمل أكثر من دلالة: دلالة الغياب، ودلالة الحضور، ودلالة الجماعة/ الواحد، فهو يخاطب الأصدقاء (الحضور في القلب والضمير) بلغة الغياب (الهاتف)، فتكمن المفارقة في البعد وعدم إجابة الخطاب، بدليل (آلو) الأولى التي تحمل نفسًا قصيرًا، ومساحة صوتية تناسب بداية الحوار، كما تناسب التودد والحميمية، وتوحي بافتراض إجابة الخطاب، لكن (آلوووه) الثانية، تأخذ الدلالة الصوتية للمد والتكرار لحرف الواو، الذي يوحي بغياب المنادى، الذي ينتج من عدم الاستجابة، على الرغم من تكرار الصوت ومده، وهنا نرى تحقق معنى الغياب وعدم الاستجابة، ويكمن الغياب/ الحضور في الفعل (أحب) التي توحي بخطاب الحاضر للغائب، فهو يحبهم كما أحبته أمه، التي يوحي استخدام الفعل الماضي بالغياب، ويرتبط التصدير بالإهداء حين يصرح قائلًا:

كان يمكن لنا أن نصبح عائلة واحدة..

لكننا فكرنا في ذلك على انفراد...

(ص9).

تقدم صفحة التصدير (فراغًا / بياضًا) طويلًا ينتهي بهذين السطرين الشعريين في نهايتها، وللفراغ أو البياض دلالة واضحة على الإحساس بالزمن، ولذلك يبدأ بالفعل الماضي (كان) بعد هذا البياض الكبير أعلى الصفحة، كما يمكن أن يكون له دلالة مرتبطة بالتصدير الذي يدشن ظاهرة الغياب منذ البداية، كما يمكن أن نعي أيضًا أن البياض يكشف من خلال الضوء الناتج عنه قتامة المفارقة، هنا يجب أن نتساءل لمن يوجه تصديره ؟، هل لمن نادى عليهم من أصدقائه في الإهداء ؟ ربما..! ربما لكل الذين يفكرون على انفراد وينسون الجماعة / الأمة، وربما لغيرهم، ربما لكل المهمومين الذين يملكون صوتًا مثل صوته، أو لا يملكون، فكلاهما مقصود، من يملكون، تعالوا معي نوحد الخطاب، ومن لا يملكون استجيبوا للنداء، وكلاهما قابل للترجيح من خلال دلالة الخطاب الذي يحمل المفارقة في السطرين السابقين، والتي تفصل (لكن)

بينهما؛ لتؤكد المفارقة، فلو سمعوا النداء في الإهداء ما حدث ذلك، لكن (آلووووه) الأخيرة تؤكد التفكير على انفراد، وغياب صوت الجماعة وسيطرة الفردية.

في قصيدة (الانبلاجات) تستمر معنا المفارقة حين يقول:

(الابتسامة التي فرضها المصور
على وجهي في العام الماضي..
أفسدت الصورة التي رسمها الله منذ
ثلاثين عامًا) ص13.

هذه القصيدة وغيرها من القصائد القصيرة في الديوان، والتي تتصف بالكثافة العالية والإيجاز الشديد، والتي قدم لها النقد الحداثي مسمى قصيدة التوقيعات، نسبة إلى فن التوقيعات في تراثنا العربي شديد الكثافة، عالي التعبير، المشحون بالصور، القادر على التوليد من داخله، في هذه القصيدة تتشابك الأنا مع الأنا، الشاعرة المغايرة، منذ ثلاثين عامًا هو بداية الأنا، وهو بالنسبة للأنا بداية الكون، بداية الحياة دون أن يعلق بها ما يفسدها، هذا ما تريد الأنا الحفاظ عليه، وأن تبقى الفطرة التي تتشابه معها - فطرة اللغة التي أسلفنا في بداية المقالة- بعيدًا عما يعلق بها من شعور ومعرفة وعقل وتراكمات متعددة، تخرجها عن دورها الشعري القولي، من هنا كانت الابتسامة التي يجب أن تخرج من صاحبها عن طيب خاطر، أتت مفروضة عليه، وفرضها بهذه الطريقة جعلها تشوه خلقة الله التي صاحبت صاحبنا طوال حياته السابقة. هذا الإطار الفلسفي الذي نشأت فيه هذه المفارقة يوحي بالوعي العالي بالذات، التي هي صورة للوعي بالعالم والوعي باللغة والنص، الذي ينطوي بدوره وفي جوهره على تناقض، تريد الذات أن تمسك بأطرافه المتناقضة وهذا مبدئيًا لا يصدر إلا عن ذات وذهن متوقدين.

وتستمر المفارقة في باقي حالات القصيدة الشعرية، فلو استعرضنا هذه الحالة الثانية، والتي تظهر فيها الذات المتوقدة تحاول الخروج على المحدود، الخروج على قيود الزمان والمكان التي تقيد حركتها، فتظهر لنا الأنا التي انفصلت لتوها عن الـ (نحن) لتحاول أن تقيم علاقة مع الذات؛ لكي تحقق ما تحاوله من بعد عن العزلة، فهل تستطيع ذلك؟ نأخذ هذا المقطع:

(وأنا أعري صدري للسما.. ندت نجمة، قالت:

لماذا تعري للسما..؟

- كي تدخلي..

فدخلت نجمة غير التي..

يا نجمة: لم تدخلين؟

قالت: ولما تعري للسما جسد السنين؟!

- كي تهبطي.

فهبطت نجمة غير التي..

يا نجمة: لم تهبطين؟

قالت: ليس بعد.. ليس بعد..

يا أيها الولد الحزين...) ص 14.

هنا تتحقق المفارقة الضدية التي تتصل بعنوان الديوان، والتي تأتي من خلال اللعب باللغة، مع التظاهر بالبراءة والسذاجة، والغفلة أحيانًا، والتي هي صورة مهمة من صور المفارقة، مع التنوع بين الخبر والإنشاء الذي يبدأ بجملة خبرية، ثم يعقبها بأخرى إنشائية حتى ينتهي بالخبر كما بدأ به. إن في حضور الجمل النحوية الخبرية، وتقاطعها مع الجمل النحوية الإنشائية- توصيف للحدث من خلال الخبر، وتوصيف للحال من خلال الإنشاء، مما أنتج وجودًا شعريًا مهمًا حول الذات التي تكون الأنا المحور الرئيس التي تتقاطع لديها الأسئلة؛ لتبحث عن سؤال الهوية والوجود. هنا تظهر اللغة في وضع حميمي مع الشاعر، وفي أغلب قصائد الديوان هذه الحميمية تصل لمرحلة من الاتحاد أو الحلول الصوفي، فتعطي اللغة أسرارها الخاصة لصاحبها، فيكون التعامل معها، ومن خلال هذه الروح الصوفية- ضربًا من التجلي، وهو أمر صعب؛ لأن اللغة في هذه الحالة تحتفظ بكثير من أسرارها، فتصعب معها القراءة، وينسج الشاعر من هنا لغة خاصة ومعجمًا مختلفًا، فيصنع هذه السردية التي تقدم من خلال هذا التبادل الحواري براءة هذا الصانع للمفارقة، والذي يحاول أن يقوم- ومن خلال هذا الحوار- بكسر العلاقة بين السبب والمسبب؛ لأن منطقية الأشياء تاهت ومن هنا تتوه الحقيقة التي هي ناتج طبيعي لهذه المنطقية، على الرغم من أن الحوار بدأ من نقطة وانتهى في نقطة، ومن هنا يتحقق الإحساس بالخديعة، الذي يظهر لنا جليًا ونحن نحاول الاستمرار في القراءة:

(عاريًا جئت إلا من الذي به علقت...)

هنا تنتهي هذه القصيدة بهذه الكثافة العالية لكنها تتشابك مع القصيدة التي تليها لتكمل مسيرة الذات مع الكون:

(راضعًا من خبز أمي زبدًا وإداما

وحين انفلات الرجولة من جسد الغلام

تبخر الزبد ففاح الإدام) ص 16.

هنا يقدم تاريخًا للذات التي هي تاريخ الإنسان وتكوينه؛ ليصل - ربما من خلال هذا الأمر - إلى بناء حقيقة منطقية أو واقع صلب يقف عليه، ولكنه يفاجأ بأن هذا يتبخر، والحقيقة وهمية، وأن ما ظن أنه يمتلكه خدع به فيراه وهمًا، فيعود إلى الحالة الأولى التي أشرت إليها سابقًا وركز عليها الشاعر كثيرًا، وهي الحالة الأولى للذات أو الجسد أو اللغة، التي أصبح من المستحيل الفصل بين بنيتها وبنية الذات عند الشاعر، وكما قلت سابقًا: صار بينهما اتحاد أو حلول بالمعنى الصوفي للكلمة. لكن يجب أن نعي أن هذا الجانب الدرامي ليس بالضرورة أن تكون الذات الشاعرة هي هذا الصوت المسموع، حتى لو كان ضمير المتكلم هو المسيطر. إن الشخصية الشعرية الدرامية هنا شخصية مختلفة تمامًا عن شخصية الشاعر، وهذا ما يؤكده في باقي انبلاجاته:

(ورسمت شجرة

علقت فيها الربيع..

ولما جاء الخريف استدارت

مرت على مرفقي، وقالت:

سلامًا !!) ص 17.

إن رسم الشجرة رسم للحياة التي تتمناها الذات، ولذلك يعود بنا الشاعر إلى التيمة الأساسية، ألا وهي الحالة الأولى للأشياء، قبل أن يعلق بها ما يعلق، ثم يعلق بالشيء ما يعلق به، أو يعتريه ما يعتريه، مما يخرجه عن حالته الأولى التي يرمز لها برموز عديدة، تعود في النهاية لتصب في سؤال الهوية، علقت الذات فيها الربيع لتصير الحياة دائمة كما كانت تعتقد، وأن الربيع هو الذي سيثبت ويدوم، ويبقى الأمر على هذه الوتيرة من التجدد، فهو رمز للحياة الجديدة، لكن هيهات.. جاء ما يقابله، جاء ضده، جاء الخريف؛ ليكون التغير هو أداة قلق الذات، صار العالق زائفًا، فكان سقوطه لا محالة، ومن هنا تبرز المفارقة على

مستوى اللغة، كما جاءت على مستوى الموقف، ويكتشف في النهاية، نهاية ما توهم، لكنه يحاول، ويعاود المحاولة، ولا يتوقف عند لحظات الإخفاق، وهذه طبيعة المخلصين:

وفي المساء

أوقد أحلامي

كأرملة تتحسس أطفالها في المنام (ص18).

بداية، لماذا المساء؟ هل يخاف من وهم وزيف النهار/ الواقع الظاهر مرة أخرى؟ ومن هنا يخاف لحظات الكشف، أو هو يبحث عن اللا محدود المجهول في مقابل المحدود المعلوم، انظر معي إلى هذا القول: *(أوقد أحلامي كأرملة تتحسس أطفالها في المنام)* انظر إلى التشبيه هنا، فالمشبه الذات من خلال الأنا المستترة، لتتشابه حالة الذات وهي توقد الأحلام بالمرأة التي تتحسس أطفالها في المنام، الذات منكسرة بدليل تشابهها مع الأرملة، والأحلام ضائعة بدليل تشابهها مع أطفال نيام في جميع الأحوال لا حول لهم ولا قوة (أطفال/ أيتام / نيام)، هكذا تتشابه أحلام الذات، الذات هنا عارية من غطاء المؤانسة؛ ولذلك تحمل قدرًا كبيرًا من الخوف، الذي يظهر من خلال الفعل (تتحسس)، كما أن هذه الأحلام تخلو من الميراث الأبوي بعد يتمها، ومن هنا تستمر في المواجهة:

(تحركت ضدي

فقابلت ضدي

وصرنا ضدين..

ضدي !!) ص 19.

هنا يلعب الشاعر على الشيء ونقيضه، والشيء وما يعارضه، والشيء وضده، اللغة هنا لعبة تحمل متعلقاتها المجازية، لكن هل يتحقق هذا من خلال ذات عادية طبيعية، لا أظن ذلك بل إن الأمر يجب أن يتعدى هذه الذات ويتجاوزها، ولابد لصاحب المفارقة أن يقوم بهذا الأمر عن وعي؛ لأنه هنا يقف بها في حالة صراع بين المعلوم والمجهول، فهذه الصورة تقف بك بين الممكن والمحال، ويتزامن فيها المعلوم والمجهول، وتبقى نهاياتها مفتوحة إلى ما لا نهاية من الضدية والتناقض. كثافة واضحة لحضور الأنا، إننا أمام برقية تسيطر فيها الأنا على الرؤية، فالأنا متأكدة من وجودها، لكنه وجود

متشظي منقسم، يكون الظل فيه وجودًا مقابلًا للوجود الأصلي، لكنه تولد من المقابل وجود آخر مقابل للوجود الأصلي.

(ثمة شيء يؤخذ علي:

أشعر أن الكون محايد

وأنا قد أنحاز إلي) ص20.

الإنسان كذات عاجز عن معرفة الوجود معرفة متكاملة، فمعرفته محصورة في إطار ما يدركه من معرفة جزئية، والأنا وجود، والوجود مرتبط أو مرادف للحرية، لكن هل العلاقة بين الأنا والكون علاقة واضحة المعالم؟ ربما تكون الإجابة بالنفي؛ لأن الأنا غالبًا ما تريد أن تجعل من نفسها حقيقة قائمة بذاتها، وهذا لا ينفي أن يكون الوعي بالذات، وعي بالآخرين كذلك، لكن الوعي بالذات في ظل هذه العلاقة مع الكون يدخل في حالة من الصراع الدائم والتمزق، خاصة إذا كانت هذه الذات في تجاذب دائم مع هذا الكون، من هنا تأتي هذه الحالة الشعرية:

(أخبرتهم أن الذي

قد مات.. مات

وأننا لما نزل..

نحاول الحياة) ص21.

هذه هي علاقة الشد والجذب مع الكون والحياة، والذوات الأخرى، الحضور والغياب، وهي بدورها لا تستغني عن المفارقة التي تولد الحياة من الموت، والموت من الحياة. هذا الصراع بين الذات والذوات الأخرى لا يستغني عن لغة المفارقة؛ ليصل في النهاية إلى القول إن الذين ماتوا عرفوا حقيقة وجودهم بالموت، فهو الحقيقة الوحيدة في هذا العالم، أما الأحياء فلا يعرفون حقيقة وجودهم سوى أنهم يحاولون الحياة:

(ووقتًا ما

سأحاول أن أموت

لكنني لن أستطيع

ربما لا أخشى الموت

ربما أخشاه

ووقتًا ما

إما سيقتلني

أو سأنساه!!) ص24.

يتأجج الصراع بين الذات وبين الكون، من خلال هذه اللغة اليومية ومن خلال ما يقدمه الشاعر من لغة صدامية تتوارى مرجعيتها الذهنية، مع التركيز على إيهام القارئ بواقعية الموقف على الرغم من جنوحه ناحية الفانتزي والغريب، أو إن شئت الدقة بين إدراك الذات وإدراك الكون، ومن هنا تقاوم الأنا الاستغراق في نفسها؛ لتخرج عليها لتقف في صراع مع الوجود، ونفي الوجود الذي يصحبه دائمًا هذا التشتت والتذبذب بين الفعل وضده، كما حدث في الحالة الشعرية السابقة التي تأتي نموذجًا لهذا التذبذب، بين الحياة والموت، بين الخوف والشجاعة، بين الخشية والمواجهة، لكن الذات تعي جيدًا ودون مكابرة أن الموت منتصر لا محالة، ولذا كان السلاح الذي يواجه به ليس سلاحًا ماديًا، وليست المعركة متكافئة، ومن هنا خلقت الذات لنفسها سلاح النسيان، نسيان أن تضع الذات نهاية للوجود، فهذه مسألة ليست بيد الذات، ومن هنا كان الصراع، ثم المحاولة المستميتة للخروج؛ للانتصار على هذا التذبذب، الذي يمكن أن يصل بصاحبه إلى حالة من العزلة، كما توحي الحالات الشعرية الأخرى:

(؛؛................!

- ومن يرفضه الموت

ماذا تفعل به الحياة ؟!!

؛؛..................!

يواريه التراب وينبش..) ص25.

ننظر بداية لدلالة فراغ الصفحة وما يمكن أن ينتج من معنى بعد الفاصلة المنقوطة وينتهي بتعجب يخلفه قول الشاعر: *(ومن يرفضه الموت) (ماذا تفعل به الحياة)* إن الموروث الشعبي يذهب إلى أن الموت يختار الخيار من الناس، والموروث الديني يذهب نفس المذهب.. مع قرب النهاية يموت العلماء "يرفع العلم ويظهر الجهل". معنى ذلك أن الموت يرفض الجهلة الشرار، ماذا تفعل بهؤلاء الحياة؟! يدفنون أحياء، يهال عليهم التراب، فينبشون ويخرجون، هنا قمة السخرية التي هي من أهم سمات المفارقة حين تصل الذات إلى حالة من المأساة عندما تتجرد من حياتها مع الجماعة، فلا تستطيع مواصلة التواصل، وتدخل

الذات في حالة من العزلة الناتجة عن حالة الرفض التي أبرزتها المفارقة بين الحياة والموت والقبول والرفض، هذه الحالة في الغالب تحاول الذات هنا أن تتمسك بها؛ للاعتراف بالعجز عن الاستمرار في هذا الصراع الذي هو في الأساس جاء لإثبات استمرار وجود الذات مع هذا الكون والهروب من العزلة للحياة. ومن هنا تأتي هذه الحالة الشعرية:

(يريدون أن أعلل موتي!!

.......................""

وبماذا أعلل روح السمك خارج المياه إذا

كان كوردة لا يذبل رحيقها أبدا؟)

ص26.

هل المفارقة تأتي من تعليل الوجود أو من تعليل الموت؟ وهل يحيا السمك خارج المياه؟ وأي وردة هذه التي لا يذبل رحيقها أبدًا؟

هنا يتفق تعليل الموت وتعليل الحياة، يأتي الحذف ليقول: إنني الآن لا أستطيع الحياة لأن مقومات الحياة لمثلي في ظل هذه الحياة غير متوفرة، هنا تغيب الكلمات، لكن المعنى لم يغب، لكن حضوره لا يأتي من خلال المرجعية المعجمية، ولكن للمعنى هنا معجمه الخاص الذي يتولد من التركيب النحوي، والتشكيل الفراغي/ الكتابي، ودلالة أدوات الترقيم.

في الحالات الشعرية القادمة ينتصر الشاعر على عزلته الوهمية التي فرضها عليه إبداعيًّا خطابه الفلسفي، والوحيد القادر على الخروج بصاحبه من هذه العزلة حين يحقق لنفسه دورًا كان يصبو إليه من خلال علاقة جليلة مع المثل الأعلى، أي أن ما يقوم به الإنسان من دور في حركة المجتمع والحياة، خاصة إذا كان هذا الإنسان شاعرًا قادرًا على تقديم تجربته في ثوب مختلف- يظهر معه دور المخلص سواء أكان رسولًا أو شاعرًا:

- (إذن اصطفاك الله...

تعيش مشردًا

إلى أن يجيء وراءك المستقرون) ص28.

هذا الاصطفاء لا ينال شرفه إلا المرسلون والأنبياء والمخلصون، الذين وهبوا أنفسهم لإعادة صياغة الناس، وتقويم ما اعوج. الشعراء في الميراث الفكري الإنساني أنبياء في قومهم فلما

خالطوا الناس وتكسبوا بالشعر نزلوا عن رتبتهم، كما قال أبو عمرو بن العلاء ونقله عنه الأصمعي وورد في كثير من كتب التراث، لكن المفارقة أيضًا تأتي على مستوى الحدث، فنراه يركز على عدم الاستجابة وضياع تلقي الخطاب، فيقول:

(اصحو في الحافلة

من حَولي.. حَولي

والحافلة هي الحافلة) ص30.

اتفقنا سابقًا أنه على الرغم من سيطرة ضمائر الذات على أغلب قصائد الديوان إلا أن ذلك لا يكون قناعًا للذات، فالشخصية الدرامية أو الغنائية، أو الغنائية الدرامية مخالفة تمامًا لذات الشاعر؛ ومن هنا نجد الشخصية الشاعرة هي وحدها اليقظة، هي الرسول الذي يحمل رسالة لكن الناس نيام، لا حياة لمن تنادي، الحافلة/ الحياة الكون يغلفه السكون، فيستخدم المفارقة للسخرية من الموقف:

(الأرض استوت

لكن الطرح...

دخان) ص29.

الأرض، المكان، الوجود، الوعي، استوت بكل دلالات الاستواء؛ لكي تخرج ما فيها، وتعطي عطاءها، فالأرض بالتعبير القرآني هي مكان الضرب والمسير وهي السعة والتمكين، هي المعيشة والرحابة والاستعمار، لكن هذا كله لم يستغله قاطنوها، فكان الطرح دخانًا.

ويستمر في استخدامه للمفارقة، سواء على مستوى الحدث أو على مستوى اللغة؛ ليقدم سخرية دائمة من السكون والثبات، ويقاوم إلى أقصى درجات المقاومة؛ حتى لا تحدث الانتكاسة ويصيبه الملل، فهو في حالة توجه دائم مع الذات ومع المحيط في سخرية، ربما تقلل من قتامة الواقع وسوداويته، وربما تزيده، لكنها في الأصل لا تنسي الغرض الأساسي، وهو إعادة تشكيله وصياغته:

(يا أيها البردان

آن الأوان

فاخلع رداءك

كي تغطي به الوطن) ص31.

ماذا تقول هذه المفارقة هل تعفي من المسئولية بعد أن ألبستها للذات من قبل؟ على اعتبار أن الذات لا حول لها ولا قوة، أو أنه يريد كسر الموروث الذهني أن الذي يريده البيت يكون محرمًا على الجامع، أو أن الأمر يكمل مع المفارقة مسيرة السخرية حين تستمر تضحية المضحين دون جدوى؛ لأن الذي يجني غيرهم.

وبعد هذا الجهاد المتكرر بين الذات والكون، والمحيط المشارك في المصير المحتوم يخلع عن نفسه مسئولية عدم الاستمرار في البحث عن الخلاص، والعودة إلى عزلته القديمة:

و(يا أيها الوطن المسافر في دمي

سأكتفي بسذاجتي

وأقول

إنك

منزلي!) ص32.

وتستمر المفارقة حين يقول:

(اكتملت أسلحتي

بعد أن انتهت الحروب) ص33.

اكتملت أسلحته، لكن ما القيمة إذا كانت الغاية التي من أجلها تكتمل الأسلحة قد انتهت، انتهت الحرب، أي حرب، الحروب لا تنتهي، الحرب مع الذات، الحرب خارج الذات، الحرب مع الآخرين، الحرب مع من يعدون للحرب في كل لحظة.

وتستمر المفارقة لتقدم لنا صورة من صور الحرب السابقة تجمع بين ضعيف على مستوى بنية الجسد، لكن قوة فعله كبيرة، له أسلحة ربما لا تنال الاعتراف لضعفها، لكنه ينتصر في النهاية، **يقول:**

(ضعيف هو الدود لكنه

إذا ما نغي

يفني جسد) ص35.

في قصيدة (تشخيص) يرسم الشاعر لوحة تشكيلية تلعب الحركة فيها دورًا كبيرًا، وعنوانه يبوح بذلك:

(... وعندما فتحت قميص حبيبتي

لم تكن هناك مفاتن

كان الجيل الذي يعيش هزيمة حقيقية

يواجه الجيل الذي يندد بانتصاراته

فلا

تلوموا حبيبتي

عندما أفتح قميصها

وتفتح قميصي

ونحقق معارك صغيرة

لا تشبه الانتصار الزائف) ص39.

من بين دلالة الحبيبة هنا، الحبيبة / الوطن في هذه القصيدة، تبدأ القصيدة بحذف، وكأنه يريد أن يقول منذ البداية: إن قراءته لصفحات تاريخ الحبيبة عديدة، وإن ولوجه عبر النظر في ماضيها كثير، ومن هنا كان على وعي بتاريخ المعارك الكلامية بين المتكلمين والقوالين الذين لا يجيدون سوى صناعة الكلام، وتستمر المعارك التي أسلفناها سابقًا على مستوى الذات حين اكتملت الأسلحة، وعلى مستوى الدود الذي ينتهي بانتصار زائف؛ لأن الخصم لا يملك المقاومة، وصار جسدًا هامدًا، ونستمر في المفارقة لنتابع هذا الانتصار الزائف: هذا يعيش هزيمة حقيقية على جميع المستويات وفي كل الاتجاهات، وهذا يندد بانتصار؛ لكنه ليس انتصارًا حقيقيًّا، إنه انتصار زائف، فليعد لحبيبته ثانية، ويصنع معها معارك، لكنها معارك تشبه الانتصار الزائف؛ كما كانت الانتصارات الزائفة السابقة التي صرح بها وندد الجيل السابق، وقام بها الدود الضعيف أمام جسد ميت.

في قصيدة (تخطيط) يستمر فعل المفارقة أيضًا، فيعزف الشاعر مفارقات عدة:

- الحضور/ الغياب:

(... وفي لحظة كتلك، بعد قيامة قادمة

يجيء رسول

يردد كلماتي تشبه كلماتي

وفي حياة تشبه هذه الحياة

يقول لكم يا ناس) ص40.

- البعد/ القرب:

(لا تؤجلوا جرأتكم؛ عسى أن تظفروا بما لم تدركوا).

- الإيمان/ الكفر:

(حاولوا أن تلمسوا السماء بأصابعكم.. فهذا من الإيمان..)، (اخلعوا حيادكم، وحاوروا الله كل ليل).

- السكون/ الحركة:

(يا ناس- ماذا تبتغون من سكونكم)، (وإن كنتم ساكنين بطبيعتكم/ صاعدوا شيئًا فشيئًا).

- الرسول/ الشاعر:

(يجيء رسول/ يردد كلمات تشبه كلماتي).

في قصيدة (القيء) نجد هذه المفارقة التي تحمل دلالات عديدة:

(لم أكن مسجونًا سياسيًّا.. ربما تحترمونني..

لكنني

غازلت بنتًا في طريق جانبي) ص43.

في قصيدة هكذا نجد سيطرة المفارقة واضحة:

حتى العربة التي انفردت بالسائق

تضن عليه بالحياة) ص45.

ثم يقول:

(هكذا الشجرة التي كانت ظلال العابرين تستحم في جسدها

ابتلعت الأرض ظلالها) ص45.

فبدلًا من أن تستحم ظلالها في جسد العابرين صار العكس، تقدم المفارقة هنا دلالات الغياب:

(نامت أغصانها تحت الجذوع..

فمارس الريح لعبته).

لقد فقد الريح دوره؛ لأن الغصون نامت تحت الجذوع بدلًا من أن تظل صامدة تقاوم الريح لا تنحني. وهذا ورد في قصيدة النور:

(في الحي بيتي

في البيت جسدي

في الجسد سوقي وأغصاني وأوراقي) ص64.

وتلعب المفارقة دورها في السخرية من الواقع الذي يتأرجح بين الهزيمة والانتصار الزائف كما سلف:

(وتركني هزيمة كجنوده الموتى...

لماذا كهزيمة تبقى

أو كانتصار..

لم تتعد طعم المقاومة؟!) ص47.

في قصيدة وحدي أيضًا نجد المفارقة من خلال قوله:

(... ويضيع وجهي بينكم

مثل رجل

كلما تخلص من أعبائه..

فقد من أعضائه بدنا).

في قصيدة السجن يصنع مفارقة تشي بطعم الحرية التي يبحث عنها؛ ليقدم نموذجًا للسكون وآخر للحركة، للهزيمة والنصر، للغصن الذي قاوم الريح وظل سامقًا، والغصن الذي نام تحت الجذع ودفن ظله في الأرض، هكذا الدجاجة والحمامة:

(الدجاجة فوق أسطح البيوت

لا تجرب الطيران

الحمام أيضًا

ينام في سماء الله فاردًا جناحيه) ص63.

في كل هذه المفارقات السابقة نلاحظ أن (أنا) الشاعر تتفاعل مع (الأنا) المغايرة في

القصائد، والتي تكتسي بالجانب الدرامي، وتعتمد التشخيص أداة مهمة من أدواتها. نجد المسافة متأرجحة بين قاع القصيدة وسطحها؛ مما يمكن الناقد أو القارئ من رصد العلاقات السياقية، سواء أكانت الرأسية أو الأفقية، ويقوم بإدراك حركة التفاعل بينها. هذا ما أرادت هذه القراءة أن تصل إليه في ديوان "ضد رغبتي".

فنون تشكيلية

قرن على المشهد التشكيلي في مصر
نهر الإبداع يتدفق.. من ثورة إلى ثورة!

عز الدين نجيب
ناقد وفنان تشكيلي

ظلت الفنون الجميلة (أو الفنون التشكيلية، كما شاع عنها منذ السبعينيات من القرن الماضى)- منطقة منيرة في مصر، بتجلياتها الإبداعية وأجيالها المتواصلة على امتداد ذلك القرن وحتى اليوم؛ إنها المنطقة التي تمثل- من ناحية- أقصى درجات الانتماء الوطني والحضاري للهوية في مستوياتها التاريخية المتعاقبة، وتمثل- من ناحية أخرى- أقصى درجات الانفتاح على الفنون الغربية في القرن الحادي والعشرين، وقد واكبت وعبَّرت- خلال مسيرتها الممتدة- عن القضايا والمفاصل المصيرية في تاريخ مصر الحديث، بدءًا من ثورة 1919م (بعد ثماني سنوات على تخريج الدفعة الأولى لمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1911، حيث لم تكن بمصر آنذاك قاعة عرض واحدة للفنون)- حتى ثورة 2011، بعد أن أصبح بها عشرات الكليات الفنية، وعشرات أخرى من قاعات العرض، وآلاف الفنانين الأعضاء بنقابة التشكيليين، والعديد من الجمعيات الأهلية المختصة بالفن، بل أصبح الفن مادة رئيسية تقام فعالياتها في ميادين الثورة (التحرير، وطلعت حرب، وعابدين) بما يقدمه الفنانون الدارسون أو الهواة؛ لحشد القوى الثورية.

غير أن الملفت في الحالة المصرية هو أن أية معوقات واجهت الفنان والفنون التشكيلية لم تمنع فيضان نهر الإبداع من التدفق والتواصل على مر الأجيال، وأنها لم تؤد إلى درجة كبيرة من النكوص لدى الفنان عن دوره وواجبه تجاه بلده ورسالته، وهو ما يتضح بشكل خاص في المواقف المصيرية للوطن، حيث يتسابق الفنانون للتعبير عن رؤاهم الوطنية والخروج بأعمالهم إلى شتى مواقع العرض، وإلى التقدم بأفكارهم ومشروعاتهم إلى أصحاب القرار لإقامة

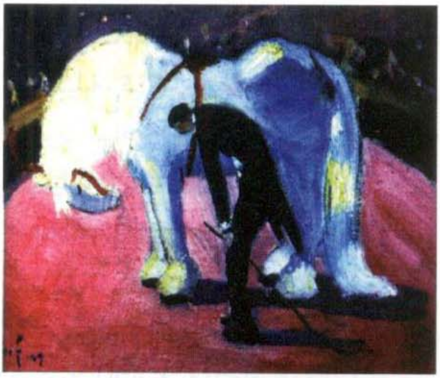


لوحة - تصوير - ألوان زيتية على توال
للفنان محمود سعيد

جـداريات فنيـة وأعـمال نحـت ميدانيـة في الأماكن العامة والحـدائق والمرافـق الحيويـة للجماهير، وهي المدرسـة الحقيقيـة لإشـاعة الفن والذوق الجمالي للملايين من الـشعب، مرجعين ذلك إلى وجود أولويات أكثر أهمية للمواطنين، والحقيقة أن ذلك كـان يعكـس فقـرًا في الفكـر والـذوق أكثـر منـه في الإمكانات المادية؛ لأن ضعف الإمكانات لم يمنع المسئولين خلال العقود الماضية – قبـل ثورة 25 يناير 2011م المجيدة – عن إقامـة مئات المهرجانات الدولية باهظة التكـاليف التي قد لا تقوم بمثلها دول عظمـى، والتـي لا يستفيد منها الشعب، ويذهب أثرها فـور انتهائهـا، ولا يخـرج عائـدها عـن مظـاهر الدعايـة الوقتيـة، أو عـن تمجيـد أصـحاب الـسلطة والنفـوذ، أو أن لهـم فيهـا مـآرب أخـرى، وقـد كتبـتُ وكتـب غـيرى مـرارًا وتكـرارًا في نقـد هـذه الأوضـاع قبـل عـام 2011م، بـدون أي اكـتراث مـن أجهـزة النظـام الـسابق بالإصـلاح المطلـوب، بـل وصل الأمر إلى منع فنان من إقامـة جداريـة بعرض 16 مترًا بحي السيدة عائشة الشعبي عـلى نفقتـه الخاصـة، وبمـشاركة مـن أبنـاء الحي، وكانت حجة أجهزة الشرطة في المنـع هي "الأسباب المرورية"! وكان المقـصود في الحقيقـة هـو عـدم الـسماح بأيـة تجمعـات جماهيرية حول فكرة أو مبادرة يلتف حولهـا الشعب، ولو كانت لوحة تعبر عـن "سـوق الجمعـة"!..(كانـت تلـك واقعـة حقيقيـة للفنان طه القرني عام 2010).

فن الجرافيتي وثورة يناير:

لذلك؛ فـما أن قامـت ثـورة ينـاير حتـى انتقلت منطقـة الجـذب الفنـي مـن قاعـات المعارض بأحياء الزمالك والجزيرة وجاردن ستي إلى الشوارع المطلة على ميدان التحرير، من خلال ما يسمى بفن "الجرافيتي"، ذلـك



لوحة من السيرك – تصوير – ألوان زيتية عل ى توال
للفنان سيف وانلى

الأسلوب التلقائي بأيدي الفنانين المجهولين المعارضين للنظام القديم، والذين لم يكن لهم مكان قبل الثورة في قاعات العرض التابعـة للدولة أو حتى للأفراد؛ لأنهم ليسوا أسـماء مشهورة، ولا يقدمون أعمالاً مناسبة للنخبـة الراقيـــة في المجتمـــع ولا للاتجاهـــات الاكاديمية؛ لأن أعمالهم ترتبط بموضوعات احتجاجية على الأوضاع السياسية القائمـة، وبعضها كان يـرتبط بجمهـور (الألـتراس) المنتمي لبعض النوادي الرياضية، ومـن ثـم فهي غير صالحة للبيع في القاعات التجارية. شغل هؤلاء الفنانون الهواة مساحات هائلـة بلوحاتهم على جدران المباني العامة والخاصة بمنطقة وسط القاهرة والأحياء المحيطة، بـما

في ذلك أسوار النوادي والمدارس والمؤسسات العامة، بحس تعبيري شديد الحيوية والتأثير، حتى ولو كانت تنقصها خبرة المحترفين وقواعد الأكاديمية، ولم تكن جميعًا تعبيرًا- فحسب- عن أحداث المواجهات الدامية، وتمجيد الشهداء، وشعارات المقاومة للنظام، والمطالبة بأهداف الثورة، بل شملت كذلك رموزًا مستمدة من تاريخ مصر الحضاري، كما شملت تعبيرات مستوحاة من قصائد بعض الشعراء القدامى والمحدثين، بأساليب فنية تتسم بالرومانسية والتحليق الخيالي عبر رموز أسطورية، من خيول وطيور وعرائس أحلام تتغنى بالثورة.. وعلى امتداد عام الثورة الأول (2011) بقيت هذه اللوحات في أماكنها، وكانت تجد من يحميها من التعدي أو الإزالة، لكن مع انصراف الثوار عن الميادين والمليونيات والاعتصامات عند قدوم العام الجديد، وجد فلول النظام القديم وحماة البيروقراطية من أبناء "الدولة العميقة" غير المؤمنين بالثورة- فرصتهم لإزالة الكثير من لوحات الجرافيتي، وسرعان ما عاد الرسامون المجهولون الثوار يرسمون في مكانها لوحات جديدة، تفرض وجودها على المشهد العام كجزء لا يتجزأ من الثورة، ولا نزال نستطيع مشاهدة كثير من هذه الجداريات بشارع محمد محمود وشارع الشيخ ريحان وشارع شمبليون وشارع الفلكي، وعلى أسوار بعض المدارس والنوادي، وعلى جدران الجامعة الأمريكية بميدان التحرير.

وكان من الأمور المثيرة وقت احتدام المظاهرات في تلك المنطقة، وهي تندد بحكم العسكر، وتطالب باستمرار الثورة- أن المجلس الأعلى للقوات المسلحة قام بإغلاق مداخل كل تلك الشوارع بمكعبات خرسانية يقارب حجم المكعب الواحد منها حجم حجر من أحجار الهرم الأكبر، فجعل الفنانون منها سطوحًا ممتدة لرسم لوحاتهم، ومنها ما اتخذ شكل وألوان قوس قزح رمزًا لإطلاق الخيال لتجاوز الجدار، ومنها ما اتخذ صورة شارع صفت على جانبيه عمارات وأرصفة، وامتلأ بالمارة وفوق الجميع سماء مفتوحة، فحققوا بذلك إزاحة معنوية للحواجز الحجرية، وفتحوا بالخيال الطرق المغلقة، تعبيرًا عن إرادة الحرية التي لا يستطيع أن يقهرها، أو يقف في طريقها أي عائق.. وقد أزيلت تلك الأحجار فيما بعد، حاملة معها- إلى مكان مجهول- لوحات الفنانين!

ذلك مظهر واحد من مظاهر فيض الإبداع المصري، وقد رأينا أمثلة له في الماضي البعيد أيام مواجهة الشعب للعدوان الثلاثي على مصر عام 1956 (من فرنسا وإنجلترا وإسرائيل)، وأيام بناء السد العالي عام 1964م، وأيام مواجهة هزيمة يونيه 1967م، وأيام الاحتفال بانتصار أكتوبر 1973م، لكن هذا المد الإبداعي الثوري قد جفت منابعه على مدار العقود الأربعة الماضية بعد حرب أكتوبر، مع ازدياد القبضة الحديدية للنظام، وافتقاد مشروع قومي

للنهضة تلتف حوله الأمة، وتحول القيم الاجتماعية الأصيلة التي تميزت بها شخصية الشعب إلى قيم استهلاكية نفعية، ثم أعقبت ذلك حقبة الرئيس السابق مبارك، فشهدت أعلى درجة من الفساد المركب النابع من زواج المال بالسلطة.

أجيال ومحطات الحركة الفنية:

كانت حركات الإبداع تتفجر وتتصاعد مع فترات المد الوطني والثوري مستقلة عن أجهزة الدولة وتوجهاتها، وعلى العكس من ذلك كانت تخمد وتصاب بالجمود والرتابة في فترات الجزر، وتصبح أسيرة للأجهزة الرسمية والهيئات الأكاديمية، فتزداد انعزالًا عن المجتمع. لكنها في كلا الحالتين استطاعت أن تحافظ على الهوية المصرية، والانتماء إلى الأرض، والجذور الحضارية، وقد مرت أجيالها المتعاقبة على العديد من المحطات الفنية، بدءًا من جيل الرواد الأوائل منذ تخرجت أول دفعة من مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1911م، حتى أوائل العقد الثاني من الألفية الثالثة. وتتنوع محطات الإبداع عبر تلك المسيرة بين الاتجاهات الأكاديمية (المدرسية) والكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والتأثيرية والسريالية والتجريدية والتعبيرية والمفاهيمية، وهي نفس محطات ومدارس الفن الغربي الذي ارتبطت به الحركة الفنية المصرية منذ نشأتها.

ولو شئنا - بقدر من التجريد - رصد الرؤية الجمالية والفلسفية العامة لكل جيل،



لوحة من الريف المصرى - تصوير - ألوان زيتية على توال للفنان يوسف كامل

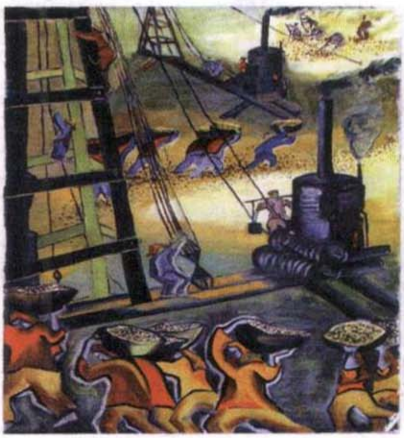
فيمكننا بقدر من التعميم الذي ينطوي على فروق وتمايزات شخصية شديدة بين كل فنان وآخر، أن نعتبر جيل الرواد الأوائل هو جيل البحث عن ملامح الهوية المصرية والعربية في الفن بعد انقطاع حضاري عن الفنون الجميلة، التي شكلت أساس الحضارة المصرية القديمة قرابة ألفي عام، وكان في بحثه عن تلك الهوية (أقصد تحديدًا: النحات محمود مختار، والرسامون محمد ناجي ومحمود سعيد ويوسف كامل وراغب عياد ومحمد حسن) - يبحث عن روح النهضة الوطنية التي فجرتها ثورة 1919م، وشارك في بلورتها فكرًا وأدبًا وشعرًا وموسيقى وغناء - كل من الشعراء أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وبيرم التونسي، والكتاب طه حسين والمازني والعقاد، والمفكرين محمد عبده وأحمد لطفي السيد وسلامة موسى وعبد الرزاق السنهوري وقاسم أمين، والموسيقيان سلامة حجازي وسيد درويش.

لذلك كان جيل الرواد- من رسامين ونحاتين- يتماهى ويتكامل مع كل هؤلاء، بل ويسبقهم أحيانًا إلى الانفتاح على أوربا عبر البعثات الأولى إلى فرنسا وإيطاليا في الربع الأول من القرن العشرين، وقد أخذ أبناؤه من اتجاهات الحداثة ما يناسب المزاج المصري والمناخ الثقافي المتواصل مع عبق الطبيعة النيلية والتاريخ الممتد، فكانت أساليب الكلاسيكية والواقعية والرومانتيكية والتأثيرية والتعبيرية هي اللبنات الأولى والمؤثرات الأساسية التي لازمت أساليب ذلك الجيل بدرجات متفاوتة؛ نلمح الكلاسيكية/ الرومانتيكية في منحوتات مختار عن الفلاحة المصرية، وهي تستنهض أبا الهول رمز الحضارة وعراقة التاريخ، كما نلمحها في بقية فلاحاته الكادحات تعبيرًا عن مسيرة العمل والعطاء والكفاح من أجل الحياة، متماهيات مع نهر النيل واهب الحياة والنماء، في إيقاعات انسيابية ناعمة بخطوط الأجسام المنحوتة، ونلمح الواقعية بحس تأثيري (انطباعي) لدى محمد ناجي ويوسف كامل في تعبيرهما العفوي الطازج عن الحياة في الريف والأحياء الشعبية، ورحلة الحياة الممتدة عبر آلاف السنين للفلاح والفلاحة، وفي تعبيرهما- كل بطريقته الخاصة- عن الحياة الشعبية بعبق الزمن والتراث المتجذر، ونلمح التعبيرية الحديثة ممزوجة بملامح التصوير المصري القديم في لوحات راغب عياد، بخطوطه المتحررة الطليقة التي يعيد بها صياغة الواقع بحس مغاير للمنظور الفيزيائي، ويعمد إلى المبالغة والتحريف لملامح ونسب الأشخاص والكائنات الطبيعية، ممتزجة بالحس الساخر للجماعة الشعبية الفطرية، وبالحس الروحاني لرسومها على الجدران في مناسبات الحج، ولرسومها للسير والملاحم الشعبية، التي تطبع وتباع بمليمات في الأسواق.

أما جيل الأربعينيات- المسمى بجيل الجماعات الفنية (الفن والحرية، والفن المعاصر، والفن الحديث) فكان يشغله أمران أساسيان؛ **الأول**: هو التعبير عن تفجر الحراك الثوري في شرايين المجتمع المصري، بعد أن فسدت وتعفنت السلطة الحاكمة مع طبقة الإقطاعيين المتواطئة، أو المتهادنة مع قوات الاحتلال الإنجليزي للبلاد، وعن حالة الفقر والجهل والانسحاق الطبقي والغيبوبة الفكرية في ظلمات التخلف والخرافة التي يعيشها السواد الأعظم من الشعب، وعن إرهاصات الانفجار الثوري الوشيك الذي يتفاعل في الأعماق وتتجلى بوادره من حين لآخر، **والأمر الثاني**: هو القيام بثورة تحديثية في شكل الفن، باستعارة بعض الاتجاهات الفنية الأوربية؛ للتعبير عن هذا العالم، وعلى رأسها السريالية (وكانت في ذلك الوقت تحمل الراية الثورية في الفن والأدب في أوربا)، لكن ذلك الجيل نجح في "تهجين" نوع مصري خالص من السريالية الشعبية، تنبع من مخزون اللاوعي الجمعي للمصريين، بما يشمله من خرافات

وأساطير وسحر وقيم ومفاهيم لاصقة بفكر الجماعة الشعبية، ولا صلة لها بالمنطق أو بطبيعة العصر، وهذا ما قامت عليه إبداعات الفنانين أعضاء جماعة الفن المعاصر، من أمثال عبد الهادي الجزار وحامد ندا وسمير رافع، وكان رائدهم هو الفنان حسين يوسف أمين، أما التعبير عن النبض الثوري المعبر عن ضرورة هدم النظام القديم بكل فساده ووحشيته- فكان من نصيب جماعة الفن والحرية بقيادة الشاعر جورج حنين، وعلى أيدي فرسانها الثلاثة رمسيس يونان وكامل التلمساني وفؤاد كامل، وجاءت تعبيراتهم مزيجًا من السريالية الأوربية والوحشية والتعبيرية، فبدت منفصلة عن المزاج المصري، وعن منابعه السيكولوجية والثقافية، مما جعل فرسان الجماعة يتفرقون بعد سنوات قليلة إلى اتجاهات تجريدية بحثية، أو إلى هجر الرسم ذاته والتحول إلى الإخراج السينمائي بأسلوب الواقعية الكاشفة عن التناقضات الاجتماعية (كما رأينا كامل التلمساني الذي تألق ككاتب ومخرج سينمائي مرموق في الخمسينيات والستينيات).

وهناك من اختار التعبير عن النبض الثوري الكاشف عن حالة من يقظة الوعي السياسي في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من خلال أعضاء جماعة الفن الحديث، ونجد انعكاسات هذه الحالة في أعمال النحات جمال السجيني، وفي لوحات الرسامين محمد حامد عويس وسعد الخادم ويوسف سيده وجاذبية سري وزينب عبد الحميد، وحسن فؤاد، وبالقرب منهم- من خارج الجماعة- كانت تتألق لوحات حامد عبد الله وتحية حليم وإنجي أفلاطون، وسيد عبد الرسول، ومنحوتات أنور عبد المولى وأحمد عثمان ومحيي الدين طاهر، وفي أعمال الخزف لسعيد الصدر وغيرهم. وقد حملت هذه الأعمال مزيجًا من الواقعية والتعبيرية والرمزية، كاشفة عن عمق الجذور الحضارية والروح الشعبية في آن.



لوحة العمال - تصوير - ألوان زيتية على توال 1952م
للفنانة إنجى أفلاطون

لقد استمر هذا الجيل بتنويعاته المختلفة بعد قيام ثورة يوليو 1952م، لكن بدون انتظام أفراده في جماعات ثورية كما كانوا قبل الثورة، التي منعت قيام أية تنظيمات حتى ولو كانت فنية بحتة، وكان من قوة تأثير هذا الجيل أن ألقى بظلاله على الأجيال التالية، ولم يجد أبناؤه ضيرًا في الذوبان في المجتمع بغير تمييز أنفسهم في أطر الجماعات السابقة،

إذ وجدوا ذواتهم وأفكارهم متحققة في أهداف وإنجازات الثورة التي تبنَّت تحقيق العدالة الاجتماعية والكرامة الإنسانية والتحرر الوطني ومحاربة الاستعمار والفساد، وسيطرة رأس المال على الحكم (وما أشبهها بمطالب وشعارات ثورة الشباب في يناير 2011م!).. وقد ساعدت حكومات نظام الزعيم عبد الناصر كثيرًا- والحق يقال- في اتساع دوائر الفن، لتشمل الفئات الاجتماعية المهمشة والمحرومة اقتصاديًا وثقافيًا في الريف والأحياء الشعبية، عبر قنوات الاتصال الثقافية، ما يجعل منها الفترة الاستثنائية في تاريخ مصر الحديث والمعاصر في هذا الشأن، حيث زالت فيها القطيعة بين الفنان والمجتمع، بوجود جسور للتواصل ولإشاعة الثقافة البصرية بين الجماهير العريضة، لكن في مقابل ذلك- والحق يقال أيضًا- فقد الفنان استقلاله وحريته في المعارضة؛ لهيمنة النظام الشمولي، الذي قايض الحرية السياسية والديمقراطية بالعدالة الاجتماعية والتنمية الاقتصادية، واستقلال السيادة الوطنية، فيما تمثل الحرية الفكرية للفنان الهواء الذي يتنفس فيه، ولا تغنيه عنه أية مكاسب أخرى!.

في غياب المشروع القومى للنهضة:

ولا شك أن افتقاد الفنان لمشروع قومي للنهضة يفرغ فيه طاقاته، ولدور مؤثر في الحراك السياسى ينخرط من خلاله في جبهة المعارضة للنظام- دفعه للانخراط في التجريب الفني والمغامرات الجمالية؛ بحثًا عن أساليب مغايرة للأنماط السائدة، وقد كانت تلك سمة الفن في مرحلة ما بعد هزيمة 1967م، التي شهدت حالة من الإحباط والقهر النفسي والعجز التعبيري لدى كثير من المبدعين في الأدب والفن، وتجلت خلالها محاولات في الفن التجريدي والتجريب بمختلف الخامات من منطلقات أوربية بحتة، وكان أول فرسانه الفنانين منير كنعان ورمسيس يونان وفؤاد كامل ومصطفى الأرناءوطي وأبو خليل لطفي وحمدي خميس وصلاح طاهر وسيف وانلي وعفت ناجي، وسار على طريقهم في السبعينيات والثمانينيات: مصطفى عبد المعطي وأحمد فؤاد سليم وعدلي رزق الله ومصطفى عبد الوهاب ومحمد رزق (الرسام) ومحسن عطية وفاروق حسني.

واجتهد آخرون في البحث عن طريق ثالث يربط بين اتجاه الحداثة على الطريقة الغربية واتجاه الحداثة باستلهام التراث الشعبي والحضاري الفرعوني والإسلامي والقبطي والحياة اليومية، من بينهم عمر النجدي وزكريا الزيني ورمزي مصطفى ومحمد طه حسين وعبد الوهاب مرسي ومريم عبد العليم وفاطمة العرارجي ونعيمة الشيشيني وحسن سليمان ومصطفى أحمد وحسين الجبالي ورءوف عبد المجيد ورفعت أحمد ومحمد حسنين على وأحمد عبد الوهاب وآدم حنين وصبحي جرجس ومحمد هجرس وجابر حجازي وعبد

الهادي الوشاحي ومحمد رزق، وهم جميعًا يمثلون جيل الستينيات.

وعلى طريق يلتحم بجيل الوسط في الخمسينيات، وكامتداد طبيعي لجيل الستينيات- لكن من منظور جيل السبعينيات- نشأت واستمرت حتى الآن حركة فنية وِجْهَتُها الكشف عن جذور التراث الشعبي والمعماري والميثولوجي، وما تتضمنه من رؤى خيالية وميتافيزيقية تحمل عبق التاريخ وملامح الأسطورة وسحر الأسرار الدفينة، إلى جانب دلالات رمزية تناوش الحاضر والمستقبل بأساليب فنية مستحدثة تحاول الاستقلال عن المدارس الأوربية، ساعية إلى خلق جماليات مصرية وعربية تجمع بين الأصالة والمعاصرة، ومن بين هؤلاء- على سبيل المثال-: كمال شلتوت، أحمد نوار، عصمت داوستاشي، علي دسوقي، جميل شفيق، ثروت البحر، سيد سعد الدين، سيد محمد سيد، زينب السجيني، وفيق المنذر، مصطفى الرزاز، فرغلي عبد الحفيظ، عبد الغفار شديد، صبري منصور، عبد الفتاح البدري، محمود بقشيش، حسن عبد الفتاح، عبد السلام عيد، أحمد الرشيدي، محمود عبد العاطي، حسن غنيم، فاروق بسيوني، إيفلين عشم الله، حمدي عبد الله، مجدي عبد العزيز، ثناء عز الدين، علي عاشور، فاروق وهبة، فاروق شحاتة، سعيد العدوي، محمود عبد الله، رياض سعيد، علي عاشور، عز الدين نجيب. والنحاتون مثل: محمد جاهين، محمود شكري، علي جبيش. وفنانوا الخزف مثل: نبيل درويش وصالح رضا وجمال حنفي وزينب سالم... وغيرهم.

وفي السياق نفسه لحق بهم جيل جديد بدأ في الثمانينيات، وتبلورت شخصيته في التسعينيات، واستمر حتى الآن على طريق الانفتاح بدرجة أكبر على اتجاهات الفن العالمي، جامعًا بين التعبيرية والسريالية والتجريدية والرمزية والوحشية، منهم- على سبيل المثال- الرسامون: رضا عبد السلام، عبد الوهاب عبد المحسن، أحمد الجنايني، محمد عبله، ومحمد الطراوي، أحمد رجب صقر، السيد القماش، إبراهيم غزالة، والنحات السيد عبده سليم. ولحق بهم الرسامون: رضا شحاتة، أمل نصر، صلاح المليجي، رضا عبد الرحمن، أحمد عبد الكريم، محمد عرابي، عماد أبو زيد، عادل ثروت، وائل درويش، خالد سرور، والنحاتون: طارق الكومي، شادي النشوقاتي، محمد الفيومي، ناجي فريد، ناثان دوس... وغيرهم.



لوحة القيلولة - تصوير - ألوان زيتية على توال 1957م للفنان محمد حامد عويس

وقد ساعد على اكتشاف أغلب هؤلاء وعلى سرعة نضوجهم- تأسيس صالون الشباب في نهاية عقد الثمانينيات بدعم قوي

من وزير الثقافة الفنان فاروق حسني، وساعده الفنان أحمد نوار رئيس المركز القومي للفنون التشكيلية آنذاك.

عصر الانفتاح الاقتصادي والركود الإبداعي: إن تاريخ الحركة الفنية يبدو انعكاسًا للمتغيرات الاجتماعية والسياسية في الواقع المصري الحديث والمعاصر، فقد أثَّرت حقبة الانفتاح الاقتصادي أواسط السبعينيات خلال فترة حكم الرئيس أنور السادات حتى أكتوبر 1981م، والتي استمر أثرها حتى أوائل التسعينيات – على مسار الحركة بإفساح الطريق أمام الفنون الاستهلاكية، سواء المقلدة للاتجاهات الفنية الغربية بشكل ميكانيكي- دون النظر إلى ظروفها وأسبابها في دول منشئها الأصلية- أو المقلدة للأشكال التراثية بأسلوب سياحي يتناسب مع السائح الأجنبي الذي دخل مصر وراح يبحث عن تذكارات سياحية، تذكرة بمعالمها التاريخية والفلكلورية، أو يتناسب مع مستوى ثقافة الطبقة الاجتماعية الجديدة التي نشأت مع عصر الانفتاح، بذوقها السطحي الباحث عن المتعة والبهرجة اللونية والمحاكاة المباشرة لمناظر الطبيعة، أو باقات الزهور، أو مظاهر التراث، أو حروف اللغة العربية التي اتخذ منها الفنان وسيلة للتجريد بديلًا عن التجريد الهندسي أو التعبيري.

كما أثرت حقبة الركود السياسي والاجتماعي والاقتصادي – فترة حكم الرئيس السابق حسني مبارك قبل أن يسقطه الشعب– على مناخ الحركة التشكيلية، في تنامي الاتجاهات الشكلانية المجردة والعبثية في الفن، متخذة مثلها الأعلى الذي تسعى لمحاكاته، من اتجاهات الفن في زمن الحداثة وما بعد الحداثة بدول أوربا وأمريكا، وكان صالون الشباب السنوي هو المفرخة أو المزرعة المستمرة لهذه الاتجاهات، فلا هي أبدعت رؤيتها الفنية الخالصة كإضافة لتلك الأساليب، ولا هي استطاعت أن تحدث حالة تفاعلية بفنها مع الجماهير مثلما استطاعت الحركات الفنية في الغرب مثل "المفاهيمية" و"فن الحدث" و"فن الأرض" و"الفن الفقير".. القائمة على إحداث الصدمة والاندهاش وإثارة التساؤل والمشاركة في البحث عن الإجابة، بل والمشاركة في تشكيل العمل الفني بالحس التلقائي واللحظي لعامة الناس في الشارع، أو على الشاطئ، أو وسط أي تجمع بشري، مستخدمة نفايات الحياة اليومية و"الروبابيكيا" في هذه التشكيلات التي تبدو عشوائية في كثير من الأحيان، لكنها تحمل دلالات خاصة في مجتمعاتها الأجنبية، أما في معارض صالون الشباب بالقاهرة فقد توقفت الأعمال المعروضة عند مستوى الصدمة الأولى، بإحداث المفارقة والشعور بالغرابة الذي سرعان ما يتحول إلى شعور

بالغربة لدى مشاهدي هذه الأعمال، ومن ثم الانصراف عنها بغير رجعة، خاصة مع وجود كم هائل من المواد الخام والمخلفات وأكوام التبن والقش وقطع الخيش والجلد ولفائف السلك والخوص المجدول وعلب الصفيح وأكوام المسامير وشرائح الخشب والورق وعجلات الكاوتشوك، وكل ما يخطر وما لا يخطر على البال من مواد يضعها الفنان بشكل يبدو عشوائيًّا أو عبثيًّا، ويترك أثرًا سلبيًّا منفردًا للجمهور غير المعتاد على هذه الأعمال، وغير الفاهم لما وراءها من أبعاد.

الشباب والفن المفاهيمي:

ومع ذلك برزت ولمعت أسماء تميزت في هذا الاتجاه بين أوساط الحركة الفنية، مثل: خالد حافظ، حازم المستكاوي، أحمد العسقلاني، أيمن السمري، محمود منيس،



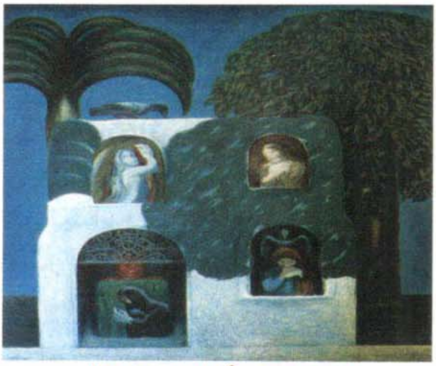
لوحة تصوير - ألوان زيتية على توال - للفنان راغب عياد

هشام نوار، محمد صبره، هوايدا السباعي، وائل شوقي، ريم حسن، ممدوح إبراهيم، آمال قناوي، واستطاع بعضهم أن يقدم - من خلال هذه الأساليب المفاهيمية - رؤى ابتكارية مثيرة للفكر والخيال، موحية بمعان ذات نزعة نقدية لظواهر سياسية واجتماعية، سواء بأسلوب الأعمال التجميعية، أو التركيبية من خامات ومجسمات في الفراغ، أو بأسلوب الـ "مالتي ميديا"، باستخدام الوسائط التكنولوجية الحديثة من كمبيوتر وفيديو ودوائر إلكترونية في حجرات مغلقة ومظلمة تمامًا، وكان مجال ظهور هذه الأعمال ولمعانها- بشكل خاص- في كل من بينالي القاهرة وبينالي الإسكندرية الدوليين، بدءًا من أوائل التسعينيات تحت رعاية وزارة الثقافة ودعمها المباشر، وإن كان الأمر لا يخلو من وجود جهات أجنبية تشجع وتموِّل هذه الأعمال بسخاء، وتنظم لها المعارض وتستضيف أصحابها في دول أجنبية وترشحها للفوز بجوائز دولية، ولا شك أن ذلك التشجيع لم يكن بدافع الفن وحده، حيث كانت مصر- في السنوات السابقة مباشرة لثورة يناير- مستهدفة "لأجندات" أجنبية عدة وفق أغراض سياسية وثقافية لكل جهة مانحة، وقد اتضح تأثير ذلك في العديد من أعمال الفنانين المصريين الشباب في البيناليهات الدولية التي فازت بجوائز كبرى على مستوى دول العالم المشاركة، وهي تحمل صورًا سلبية للوجه الحضاري لمصر بشتى الأشكال، وإظهار الإنسان المصري والعربي والأفريقي - كذلك- بطريقة مهينة لتاريخه وكرامته ونضاله الطويل، وامتلأت صفحات بعض

الـصحف والمجـلات بالنقـد الـلاذع والكاشـف لخطـورة هـذه الأعـمال، ولتوجهـات مـن يقفـون وراء هـذه المهرجانات، ولا شك أن هـؤلاء الـشباب كانوا حسني النيـة، فهـم لم يـشاركوا بهـذه الأعمال من منطلقات غير وطنيـة، بـل ربـما كان العكس هو الصحيح، ومـن ثـم كـانوا يجدون في هذه التعبيرات والمشاركة متنفسًا للاحتجاج على أوضاع سياسية لا يقبلونهـا، حتى لو وصل الأمر إلى نوع من جلد الذات الوطنية!

وأظن أن أغلب الجهات الأجنبية المانحة والراعية لمثل هذه الأنشطة الفنية قـد نقلـت تمويلها بعد الثورة لدعم الأنشطة الـسياسية والجماعـات الحقوقيـة بـنفس الأجنـدات السابقة، وهـذا ملـف كبـير وبـالغ التعقيـد والحساسية، وكانت الأجواء السياسية مهيأة له خلال الفترة الانتقالية التي أعقبـت قيـام الثورة، وقد أدى تزايـد أثـر هـذا الملـف إلى تدخل السلطات المصرية الحاكمـة في الفـترة الماضية، فأغلقـت العديـد مـن مقـار تلـك الجماعـات الحقوقيـة الممولـة مـن الخـارج، والتـي تعمـل بغـير تـصاريح مـن الجهـات الرسمية، وألقت القبض على العاملين فيهـا وتفجرت بسبب ذلك أزمة سياسية شـهيرة، وذلك قبل أن يـستقر الحكـم بانتخـاب أول رئيس للجمهورية بالانتخاب الحـر المبـاشر لأول مرة في تاريخ مصر.

وإذا كان من غير المنتظر أن تتوقف مثـل هذه المؤسسات الخارجيـة في الفـترة المقبلـة



لوحة تصوير - ألوان زيتية على توال
للفنان صبري منصور

عن اخـتراق أوسـاط الـشباب والناشـطين الـسياسيين- بـل ربـما شـهدت تزايـدًا في نشاطها- فإن المؤكد هو أن مـستوى الـوعي الـسياسي والـوطني والثقـافي لـدى أبنـاء الشعب- وعلى رأسهم الشباب- قد ارتفـع بصورة مدهشة، وصـار كـل مـواطن قـادرًا على التمييز والاختيار الحـر بمطلـق إرادتـه وإيمانه، فلا مجال لخداعه أو اسـتغلاله تحـت أي شعار براق أو إغـراء مـادي أو معنـوي، الأمر الذي سوف يُحد إلى درجـة كبـيرة مـن نفـوذ أيـة مـؤثرات أجنبيـة عـلى الفنـانين الشباب، بالإضافة إلى أن ثقتهم في أنفـسهم بعـد الثـورة، وفي ظـل احـترام العـالم كلـه لشباب الثـورة، ولنـضال المـصريين عامـة، سوف تكون هي عنصر المناعـة الأول ضـد اختراق أفكارهم أو إغرائهم بالتحقق الفني في المحافل الدولية، عند قبولهم العمل تحـت مظلة تلك المؤسـسات الأجنبيـة الغامـضة، ومن ثم فلا مجال أمامهـا للعبـث في منطقـة

الثقافة والهوية المصرية العميقة عمق التاريخ.

إبداعات الثورة والميدان:

لم يستغرق الفنانون وقتًا طويلًا بعد قيام ثورة يناير (2011م) حتى ينخرطوا في التعبير عنها بمشاعرهم الجياشة، شأن جميع أبناء الشعب، ولم ينتظروا حتى تنضج رؤاهم الفنية، وتجد الأساليب والأشكال المناسبة بعيدًا عن المباشرة والسطحية، واستوى الأمر في ذلك بين فنانين كبار أو صغار؛ إذ كان الحس الثوري العارم يسبق اعتبارات الصنعة والإبداع التقني، ووجد كثيرون منهم في الصور الفوتوغرافية للمليونيات بميدان التحرير منبعًا لاختيار نماذج منها وتوليفها بأسلوب "الكولاج" أو القص واللصق على سطوح اللوحات، بأسلوب مغاير للمشهد المعتاد في الواقع، كما وجد آخرون في العلم المصري عنصرًا تشكيليًّا، راحوا يحركونه ويتلاعبون به ويدمجونه مع تكوينات من وحي خيالهم، وهناك من استدعى مشاهد من المواجهات البوليسية مع أجهزة القمع ضد المتظاهرين قبل قيام الثورة وبعدها، موجهًا انتقادًا إلى السلطة الانتقالية بعد الثورة في ممارسة نفس الانتهاكات القديمة ضد الثوار، والبعض لجأ إلى استعارة رموز من الحضارة المصرية القديمة مثل الهرم وأبي الهول والمسلة والرسوم الجدارية في وضع جانبي للأشخاص، تعبيرًا عن استمرارية المد الحضاري والهوية المصرية التي أشعلتها الثورة في نفوس المصريين، والبعض الآخر لجأ إلى تصميم صروح ميدانية لتخليد الثورة والشهداء في ميدان التحرير مستعينًا برموز حضارية، خاصة الهرم والمسلة.

وكثيرون استعاروا شكل كرسي صالون ضخم، وأخذوا يتلاعبون بوضعه مقلوبًا أو خاليًا؛ رمزًا لكرسي العرش بعد خلع الرئيس السابق من فوقه، واستوى في استعمال هذا الرمز الرسامون والنحاتون، لكن القاسم المشترك الأعظم بين أغلب الأعمال كان رمز الشهداء، الذي تراوح استخدامه في أعمال الرسم أو النحت بين الصور التشخيصية المباشرة، وبين التعبير الرمزي، الذي يوحي ولا يصرح.

وأخيرًا رأينا من يستعير في رسومه بعض الرموز الأسطورية لكائنات بشرية أو حيوانية أو طائرة أو زاحفة، مستوحاة من طقوس الدفن بمصر الفرعونية، موحيًا بمسوخ جروتسكية تعبيرًا عن مخاوف من انقضاض الثورة المضادة على مستقبل الثورة، وإفراغها من مضمونها، تمهيداً لعودة النظام القديم... وأكتفي هنا بالإشارة إلى أسماء بعض الفنانين الذين شاركوا في هذه الحالة الإبداعية العفوية الطازجة، حتى ولو لم يكتمل لها النضج، وهو أمر منطقي بالنسبة لهذا الوقت المبكر في خضم أحداث الثورة، منهم: عصمت وأوستاشي، ثروت البحر، طه القرني، محمد عبلة، رمزي مصطفى، حلمي التوني، مصطفى الرزاز، ثناء عز الدين، حسام غربية، رفضي الرزاز، سمير فؤاد.. وهناك عشرات غيرهم، ما يجعل تجاربهم مادة تصلح لدراسة مستقلة.

متحف الفن الحديث بالقاهرة
تراكم إبداعي في بئر الذاكرة

محمد كمال
فنان تشكيلي من مصر

تعتبر الفنون المختلفة هي اللبنات التي يشيد عليها المعمار الشعبي لأي أمة، ويتنوع هذا بين التلقائي منها والأكاديمي؛ لتكوين الطبقات المختلفة للوعي عبر العصور.. وتعد الفنون التشكيلية واحدة من أهم صنوف الإبداع التي تكشف عن سمات الأمم، حيث تتمتع بالقدرة على البقاء في مواجهة الزمن أكثر من أي صنف إبداعي آخر، عبر الوسائط المادية المتنوعة التي تعتمد عليها فنون النحت والتصوير والخزف والرسم والحفر والميديا الحديثة.. ولا تثرى الذاكرة الإبداعية إلا بالآلية المتحفية التي تبدو كبئر ممتلىء بالماء العذب



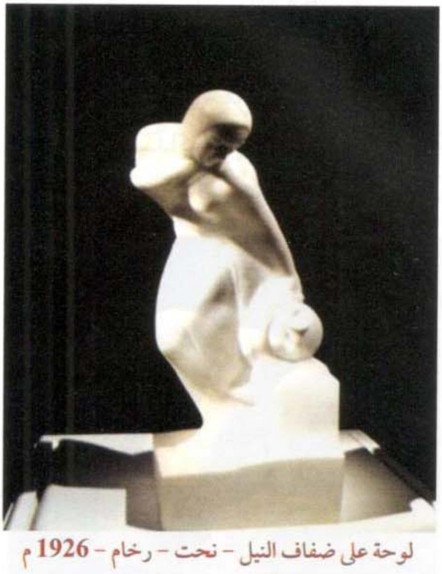
لوحة فلاحة ترفع الجرة - نحت - حجر - 1929م
للفنان محمود مختار

الذي يروي الظامئين كل حين.. ولاشك أن متحف الفن الحديث بالقاهرة هو أحد صروح الذاكرة الإبداعية في العالم؛ إذ يحوي بين جدرانه كنوزًا من الأعمال التشكيلية التي تجسد مشوار الحركة الفنية المصرية عبر أكثر من قرن من الزمان، منذ تخرجت أول دفعة من مدرسة الفنون الجميلة عام 1911م، والتي أسسها الأمير يوسف كمال لتستقبل طلاب الفن بداية من عام 1908م، وهم من صاروا رموزًا للفن المصري فيما بعد، مثل: محمود مختار وراغب عياد ويوسف كامل ومحمد حسن، وغيرهم ممن تفتحت مداركهم بعد التخرج على الإبداع والثورة معًا، حيث وجدوا أنفسهم في مواجهة ضرورة تحصيل المعرفة، وحتمية مواجهة المحتل الإنجليزي، قبل أن ينالوا شرف معايشة ثورة 1919م، التي كانت شرارة الانطلاق للتحرر الوطني لاحقًا، كما شكلت جسرًا لفعل ثوري عند بداية منتصف القرن العشرين مع أولى بشائر ثورة يوليو 1952م، التي أسست لمشروع قومي مصري، وضع مصر بين صفوف الدول المتقدمة، وبالضرورة حفز الحركة الفنية على مواصلة رحلتها النهضوية، قبل أن تتوالى

الأحداث ليصل القطار الشعبي المصري إلى محطة ثورة 25 يناير 2011م، مرورًا بانكسارات وانتصارات مختلفة، مثل نكسة 1967م، ثم نصر أكتوبر 1973م، فمعاهدة السلام مع العدو الصهيونى 1979م، وغيرها من المتواليات التاريخية التي أثرت بشكل كبير في ملامح الحركة التشكيلية المصرية عبر أكثر من مائة عام، كانت خلالها ثروة مصر المتحفية تتزايد وتتراكم في بئر الذاكرة الوطنية.. وتعود بداية هذا المتحف لرجل السياسة والثقافة محمد محمود خليل،

الذي استطاع عام 1927م أن يستصدر مرسومًا من السراي الملكي بتشكيل لجنة استشارية تابعة لوزارة المعارف؛ من أجل رعاية الفنون الجميلة، وقد أوصت تلك اللجنة بإنشاء متحف الفن الحديث بالقاهرة الذي أمسى يعتمد على مقتنيات الوزارة من صالون القاهرة السنوي الذي كانت تقيمه- آنذاك- جمعية محبي الفنون الجميلة، حيث أوت بدورها المتحف الوليد في غرفة صغيرة بمقرها الكائن بسراي تيجران (شارع الجمهورية الآن).. وفيما بعد تم نقل مجموعة الأعمال المقتناة إلى متحف الشمع، الذي أنشأه فؤاد عبد الملك سكرتير جمعية محبي الفنون الجميلة، وذلك في مقر عائلة موصيري على ناصية شارع فؤاد (26 يوليو حاليًا)، وعماد الدين (محمد فريد الآن)، ليصبح أول مبنى يحمل اسم متحف الفن الحديث في مصر.

وفي 8 فبراير 1931م أعادت إدارة الفنون الجميلة تنظيم المتحف، ونشر أول دليل له يضم 584عملًا، ثم نقلت وزارة المعارف المتحف إلى شارع البستان في فبراير 1936م، وبعد ذلك انتقل المتحف إلى قصر الكونت (زغيب) بجوار قصر هدى شعراوي بشارع قصر النيل. وفي عام 1963م أغلق المتحف بعد هدم المبنى والمكتبة الملحقة به، وفي عام 1966م انتقلت مقتنيات الفنانين المصريين إلى فيلا إسماعيل أبو الفتوح بميدان " فيني"، بينما انتقلت أعمال الفنانين الأجانب إلى متحف الجزيرة للفنون، الذي أغلق لحالته المتردية وقتذاك.



لوحة على ضفاف النيل - نحت - رخام - 1926 م
للفنان محمود مختار

وفي عام 1983 إبان رئاسة الفنان الكبير د. مصطفى عبد المعطي للمركز القومي

للفنون التشكيلية- تم تخصيص سراي 3 بأرض الأوبرا الجديدة لتكون مقرًّا جديدًا دائمًا للمتحف، وهي التي بنيت على طراز إسلامي عام 1936م في عهد الملك فؤاد الذي سمى هذا المبنى بالسراي الكبرى؛ إذ تم تجهيزه في الثمانينيات؛ ليلائم الغرض المتحفي الجديد، حتى افتتح رسميًّا عام 1991م بمقره الحالي بأرض الأوبرا. ولأن المتحف كان قد وصل إلى حالة تقتضي إعادة ترتيبه، بناء على ميديا وأفكار جديدة تدفقت على الحركة التشكيلية المصرية، خاصة مع

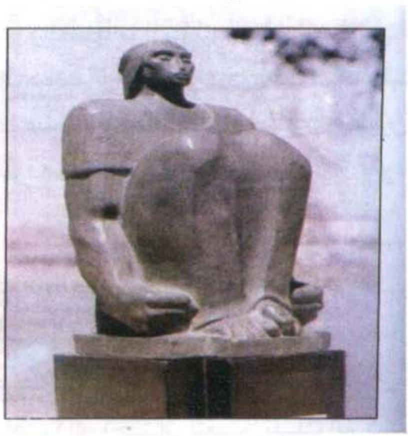


لوحة لاعب الحلق - نحت - برونز
للفنان السيد عبده سليم

بدايات الألفية الثالثة- فقد اتخذ الفنان د. أحمد نوار رئيس قطاع الفنون التشكيلية آنذاك قرارًا بتشكيل لجنة عليا مؤقتة لتعديل أخطاء التوصيف الفني والتوثيق والحفظ والترميم والعرض، وذلك من الفنانين والنقاد: أحمد فؤاد سليم، حسين الجبالي، حلمي التوني، علي نبيل وهبة، فاطمة إسماعيل، محسن عطية، محمد حمزة، محمد طه حسين، مصطفى الرزاز، محيي الدين حسين، صبحي جرجس، حازم فتح الله، عمر النجدي.. وقد تمخضت أعمال اللجنة عن إعادة ترتيب المتحف من جديد؛ ليعبر من وجهة نظرهم عن دخول الحركة التشكيلية المصرية عصر الحداثة، أي أن زائر المتحف كان يمكن أن يطل وقتذاك على التجارب الأكثر طزاجة في الحركة الفنية، بعدما نقل الرواد إلى الأدوار العلوية، وربما لم يرق هذا التنظيم للبعض بسبب الهجوم الشرس الذي كانت تتعرض له الحركة الفنية الشبابية، حيث لم تكن تملك نضجًا بيئيًّا وبصريًّا موازيًا لثورتها التكنولوجية والوسائطية، التي بدت في أغلب حالاتها استنساخًا، أو إعادة إنتاج لفنانين غربيين تخلوا هم أنفسهم عما أنجزوه من عدة عقود.

وافتتح المتحف بالفعل في ثوبه الجديد عام 2005م بمصاحبة كتالوج فاخر ضم فلسفة العرض وتقاسيمه الجديدة، فصار خريطة إرشادية للزائر، إلا أن المنظمين لم يراعوا أي احتمال لتغيير تلك التركيبة المتحفية، تبعًا لأن الكتالوج لن يطبع مرة أخرى، وهو ماحدث فعلًا، حيث نجد أن الكتالوج الوحيد الآن لا يتناسب مع منهج العرض نفسه، ولكن ما لاشك فيه أن

القاعات الجديدة المستحدثة هي إضافة حقيقية للمتحف منذ إنشائه الأول الذي أشرنا إليه سلفًا، وهي قاعة أبعاد المخصصة لإعادة اكتشاف فنانين لم يعرفوا على مستوى موسع من قبل، مثل محمود عفيفي وأحمد كمال حجاب، ومؤخرًا محمد رياض سعيد، وهو جهد علمي لافت يساعد الباحثين، لكنه يفتقد إلى الجماهيرية المطلوبة. أما قاعة الباب فقد خصصت لعروض الفنانين الكبار المميزين في الساحة، وكان آخرهم الفنان الكبير رمزي مصطفى صاحب المشوار الفني الطويل، أما قاعة الصوتيات والمرئيات فقد تم تخصيصها للعروض والتجارب الموسيقية والبصرية الراقية؛ من أجل إكمال المنظومة المتحفية المتبعة في كل متاحف العالم. ومع بدايات المتحف في نسقه



لوحة الأرض - نحت - برونز - 1955م
للفنان جمال السجيني

الجديد كانت الجماعات الفنية لها نصيب كبير من الاهتمام؛ لدورها الكبير في الحركة التشكيلية المصرية خلال عمرها



لوحة رياح الخماسين - نحت حجر 1929م
للفنان محمود مختار

الذي تجاوز المائة عام، مثل "الخيال"، "الفن والحرية"، "الفن المعاصر"، "الفن الحديث"، "التجريبيين"، "المحور"، وغيرها من التكوينات التي دمجت بين الوعيين الفني والوطني، وقد تواتر على هذا المتحف العديد من المديرين الأكفاء الذين واجهوا مشكلات كثيرة قبل الوصول إلى شكله الجديد، مثل الفنانين: أحمد فؤاد سليم، علي نبيل وهبة، ثروت البحر، إيفيلين عشم الله، وحتى المديرة الأخيرة له الآن الفنانة سلوى حمدي التي تديره تحت قيادة الفنان د. صلاح المليجي رئيس قطاع الفنون التشكيلية الحالي.. ليبقى هذا المتحف لؤلؤة مضيئة في قلب مصر النابض بالفن والحرية الذين ينتظران سياقًا جديدًا بعد ثورة 25 يناير المجيدة، التي تبدو الآن مع صعود التيارات الدينية إلى سدة الحكم في محك اختباري مع التراكم الإبداعي في بئر الذاكرة.